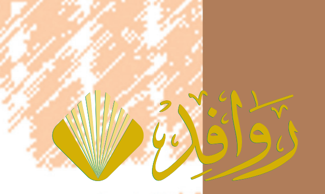
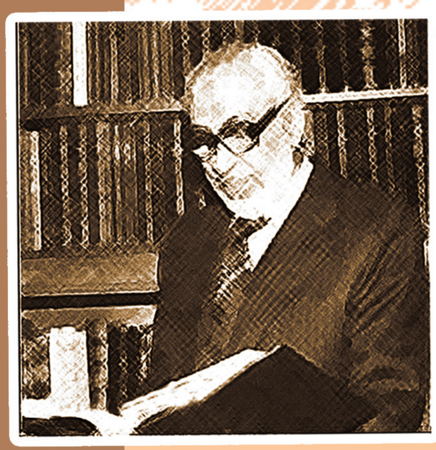


الإصدار: 66

محمود محمد شاكر

دراسة في حياته وشعره



د. أماني حاتم مجدي بسيسو



يهدى ولا يباع



محمود محمد شاكر:
دراسة في حياته وشعره

د. أماني حاتم مجدي بسيسو

الإصدار: 66 (يونيو 2013م / رجب 1434هـ)

الإخراج الفني : محمود محمد أبو الفضل

د. أماني حاتم مجدي بسيسو

شاعرة وناقدة أردنية، حاصلة على الماجستير والدكتوراه في الشعر الحديث ونقده من الجامعة الأردنية .

من مؤلفاتها :«إحسان عباس وجهوده في نقد الشعرالعربي» ، وديوان شعر بعنوان:« ياطائر الأيك».



نهـر متعـدد... متجـدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل.



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

قطاع الشؤون الثقافية

إدارة الثقافة الإسلامية

ص.ب: 13 الصفاة – رمز بريدي: 13001 دولة الكويت

الهاتف: 22487310 (965+) – فاكس: 22445465 (965+)

نقال: 99255322 (965+)

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

موقع «روافد»: www.islam.gov.kw/rawafed

الطبعة الأولى - دولة الكويت

يونيو **2013** م / رجب **1434**هـ

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

الموقع الإلكتروني: **www.islam.gov.kw**

رقم الإيداع بمركز المعلومات: **123 / 2012**

تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية

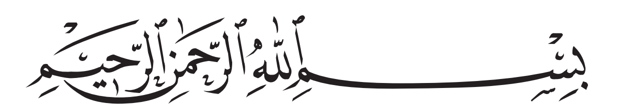
رقم الإيداع: **537 / 2012**

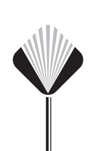
ردمك: **978-99966-50-66-6**

فهرس المحتويات

الفصل الرابع

الفصل الخامس


بسم الله الرحمن الرحيم



تصدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

من المفيد أن يتذكر أهل العلم والمعرفة أن ترجمة الأعلام والتأريخ لسيرهم لايقصد به التوثيق والتسجيل، وإنما يهدف ذلك إلى إبراز آثارهم والكشف عن تأثيرهم العميق في بيئاتهم ومحيطهم الثقافي والاجتماعي، وجعلهم قدوات بين يدي الأجيال اللاحقة تستفيد من خبراتهم وتجاربهم، وتهتدي بواسع نظرهم وإدارتهم لشؤون الحياة وأزماتها ...

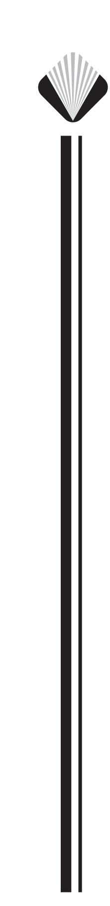
ويعتبر العالم الجليل محمود محمد شاكر واحدا من أولئك الأعلام الذين وهبوا حياتهم لنصرة الحقيقة والكشف عن مزالق المناهج والآراء والمواقف، وعكفوا على تكوين أنفسهم تكوينا عصاميا متكاملا رغم العوائق والتحديات، وتركوا للأجيال مؤلفات تغذي العقول والعواطف، وتحقق التنمية الذاتية المتوازنة.

وأهم ما يميز كتاب الباحثة أماني بسيسو أنها لم تقتصر على الجانب العلمي والفكري في حياة شاكر، بل حرصت على أن تفرد مباحث للكشف عن شخصية محمود الشعرية، وهو جانب لايعرف عنه عموم القراء إلا النزر اليسير.

ويسر إدارة الثقافة الإسلامية بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الكويت أن تقدم هذا الكتاب لجمهور القراء والمهتمين ، حلقة في سلسلة الكتب التي اهتمت بالإنتاج العلمي لمحمود محمد شاكر، وأملا في أن يسهم في إحياء الفكر المبدع الأصيل لأولئك الأعلام.

مع خالص الدعاء بأن ينفع الله به ، ويجزي مؤلفته خير الجزاء.

إنه سميع مجيب الدعوات...



مقدمة

لعلّ رغبة التبصُّر بمواهب أفذاذ هذه الأمّة وعلمائها هي الدافع الأساسي لإنشاء هذه الدراسة، يُضاف إلى ذلك ما احتلّه شعر محمود شاكر ومواقف حياته من منزلة في نفس الباحثة، فكان السعي للتعرّف إلى محمود شاعراً، كما عُرِف – من قبل – عالمَ لغةٍ، محققاً، أديباً، ناقداً، متعدد المواهب.

والدراسات التي تناولت جانب الشعر لدى محمود شاكر اقتصرت على الوقوف عند إحدى قصائده، كالذي يُلاحظ فيما كتب الدكتور إحسان عبّاس عن القوس العذراء في (دراسات عربية وإسلامية)، وتناوُل الدكتور محمد مصطفى هدّارة لها من زاوية الإبداع الفني، والوقوف على علاقتها بالتراث في كُتيب للدكتور محمد أبو موسى يحمل عنوان: (القوس العذراء وقراءة التراث)، وإشادة الدكتور زكي نجيب محمود بها وتقريظها في مقال له بمجلة الكتاب، وإشارة محمد سعيد المسلم وجمال مرسي بدر إلى بعض أخطاءٍ وردت في وزنها وتفعيلاتها، فيما تولّى محمود شاكر الردّ عليه وقتذاك.

أمّا أفراد قصائده الأخرى، فلم يتناولها أحد بدراسة متكاملة، وقد أشار الدكتور زكريا سعيد علي إلى قصيدة: (اذكري قلبي) في مقال له بعنوان: (محمود شاكر وشقاء العلماء)، إلا أنّ دراسته ركّزت على عاطفة الشاعر، وأسلوب التكرار الذي شاع في القصيدة وفي سائر شعره، أما الدكتور إبراهيم الكوفحي فقد وقف في كتابه: (محمود شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي) على تتبع حركة وجدان محمود في الحياة من خلال حِسٍّ تاريخي، وأورد الدكتور عادل سليمان جمال في مقدمة ديوان: (اعصفي يا رياح) حديثاً عن عصر محمود الأدبي والسياسي، وأثره في صقل شاعريته وتَميُّز إبداعه، كما توقّف عند عدد من قصائده، فجلّى بقراءتها نظرته للحياة ومعاناته فيها.

وتقع هذه الدِّراسة في خمسة فصول:

- الفصل الأول يتناول صورة حياة محمود شاكر، كما يعكسها شعره وكتاباته وشهادات معاصريه، وتسير في سياقٍ تاريخي قائم على تتبع مراحله العمرية بدءاً بمرحلة التلقي والتكوين، مروراً بالشباب والثورة والإبداع، وانتهاءً بالاكتهال والنضج، وتقف الدراسة على وصف أبرز سمات شخصية محمود، التي تُعدّ مُفسّرةً لمواقفه في الحياة ومسيرته في الإبداع.

- أما الفصل الثاني فيُركز على منهجه في تذوق الشعر، في محاولةٍ للوصول إلى حقيقته كما عناها محمود، ثم يتعرّض لأصول منهجه في محاولةٍ لاستنباط ما تشابه بين منهج محمود ومنهج كلٍّ من الجرجاني في (دلائل الإعجاز) وابن سلام في (طبقات فحول الشعراء)، ثم يتم التمثيل لتذوق محمود، بالاستناد إلى تجربته في كتابي: (المتنبي) و(نمط صعب ونمط مخيف).

- ويتناول الفصل الثالث رؤية محمود الشعرية متضمّنةً تعريفه للشعر وأركانه، ووصفه للتجربة الشعرية كما يعانيها الشاعر، وإيمانه بمهمة الشاعر ودوره في الحياة، ثم تلتفت الدراسة إلى مَشابهَ قامت بين محمود ونقاد جماعة الديوان في النظرة إلى الشعر ومفاهيمه.

- ويلي ذلك الفصل الرابع الذي يُركز على شعر محمود، ضمن منهج في القراءة لا يقتصر على الدراسة الفنية فقط، بل يتناول - إلى جانب ذلك - رؤية الشاعر التي استبطنتها قصائده، وقد تناول نماذج من شعر محمود متمثلة في قصائده: (القوس العذراء)، (ألست التي..؟!)، (اعصفي يا رياح).

- ويَعقِد الفصل الخامس موازنةً في الموضوعات الشعرية والأساليب الفنية بين شعر محمود شاكر وشعر سيّد قطب، وكلا الشاعرين - فيما

ترى الباحثة - صاحب شخصية صاغت الشاعريّةُ والحساسية مواقفَ حياتها إلى جانب موهبتها وفنِّها.

وفيما يخصّ منهج البحث، فإنّ الدراسة لم تقم على اصطناع منهج واحد بعينه، إذ اقتضى الأمر أن يُعتمد أَشرف منهج، فاستعانت بالمنهج التاريخي بغية تتبع مراحل حياة الشاعر، وبالمنهج النفسي الذي أمكنها من تفسير سمات نفسية الشاعر، وتعدّى الأمر ذلك للاستعانة بالمنهج التحليلي الذي لا بُدّ منه للوقوف على بعض الأقوال الشعرية والنثرية وتحليلها لمعرفة ما يهدف إليه الشاعر وذلك قدر المستطاع، كما قامت الموازنة الشعرية على منهج من استقراء ظواهر معينة غلبت على شعر كل من محمود شاكر وسيدٍ قطب، ثم ملاحظة أسلوب كُلٍّ منهما في عرضها فنياً، وأخيراً فقد حاولت الدراسة تطبيق منهج القراءة في تناولها لشعر محمود، وهذا المنهج يتوقف عند مضمون القصيدة محاولاً استنباط رؤية عامة تُجمّعها فتقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحية الفنية بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وذلك كُلُّه طيَّ قراءة أبيات القصيدة، دون التقيّد بترتيب الأبيات كما أوردها الشاعر.

وفصول هذه الدراسة - جميعها - محاولةٌ للكشف عن مدى ارتباط النفس الشاعرة بمواقف صاحبها في الحياة، وبنظرته إلى الشعر، وبمنهجه في تذوق النصوص الشعرية، ثم انعكاس ذلك كُلِّه في شعره، وليس الشعراء كلُّهم - فيما ترى الباحثة - يصلح لأن يُدرَسَ بهذا الأسلوب، إنها رحلةٌ طويلةٌ مع شعر الشاعر، ومع نفسه ووجدانه، لِيُمتَحَن صدقُه، وليكون حقيقاً بهذه الخاصّة.

وبعد،...

فإنني لا أستطيع القول بأنني أحطت بهذا الموضوع من جميع جوانبه، أو أدّعي بأنني استوعبت حقائقه ودقائقه كلها، حسبي أني بذلت الجهد في البحث والتقويم والحكم، وحاولت أن أسير في هذه الدراسة سيراً منهجياً، وكلّي أمل أن يتابع الدارسون الكشف والقراءة النقدية الفاحصة، وأن يستكملوا الحلقات المفقودة.

والحمد لله أولاً وآخراً.



الفصل الأول

محمود محمد شاكر: صورة حياة

ليست هذه الأوراق سرداً لسيرة حياة محمود شاكر، بل هي محاولة للتأمل في شخص محمود: الإنسان، أخلاقه، ميوله، مبادئه، بتأمُّل كلامه عن نفسه، وشهادة الآخرين له، وليس تقسيمها حسب السياق التاريخي إلاّ بغية ملاحظة تطور حياته، وأثر ذلك في شخصيته.

التلقّي والتكوين ..

هو محمود بن محمد شاكر بن أحمد بن عبد القادر من آل أبي علياء، من أشراف جرجا بصعيد مصر، ينتهي نسبه إلى الحسين بن علي بن أبي طالب[١]، ولد في مدينة الإسكندرية، ليلة عاشوراء الاثنين عام ١٣٢٧ هـ، الموافق أول شباط/ فبراير عام ١٩٠٩م[٢].

درج في بيت علم ودين، فوالده الشيخ محمد شاكر، ابن الأزهر، ثم أمين دار الفتوى، ثم قاضي قضاة السودان، ثم شيخاً لعلماء الإسكندرية، ومُؤسساً للمعهد الديني بها، ثم وكيل الجامع الأزهر[٣]، وقد أدخل تطويراً في تعليم الأزهر بتأييد من الخديوي عباس حلمي الثاني، كما اشترك معه في وضع حجر الأساس للجامعة المصرية عام ١٩١٢ ثم تفرّغ للعمل السياسي، وكتابة المقالات في الصحف في مختلف الشؤون السياسية والاجتماعية والدينية[٤]، وكانت داره مورداً كثير الزحام لعلية القوم والعلماء والأدباء ورجال الأزهر[٥].

١- ينظر: شاكر (محمود محمد)، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣،)وسيَلي ذكره تحت مسمى: جمهرة مقالات شاكر اختصاراً(: ١٠١١/ مجلة المجلة، أحمد محمد شاكر: إمام المحدّثين،العدد١٩، تموز/يوليو ١٩٥٨.

٢- ينظر: سالم (محمد رشاد وأصحابه)، دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر بمناسبة بلوغه السبعين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢: ١٣م.

٣- من رسالة واردة من عبد الرحمن شاكر مؤرخة في ٢/١١/٢٠٠٤م

٤- ينظر: شاكر (عبد الرحمن)، محمود محمد شاكر فنان الكلمة العربية، مجلة الهلال أيلول/ سبتمبر ١٩٩٧: ١٨-٢٠، وسيلي ذكرها تحت مسمى (فنان الكلمة).

٥- ينظر: مكي (الطاهر أحمد)، معالم هادية على طريق سيرة عطرة، مجلة الهلال، شباط/فبراير ١٩٩٧: ٧٠.

وجدّ محمود لأمه هو العالم الشيخ الجليل هارون عبد الرزاق، أحد كبار علماء المذهب المالكي في مصر، تعلم في الأزهر واشتغل بتدريس اللغة العربية، وكان له اهتمام بالتأليف[١].

وظل يتنازع الفتى محمود ميله للعربية، وميله للإنجليزية، وميل ثالث أقوى إلى الرياضيات، فلم يكن له هم سوى إتقانها والتوسع فيها، وطغى شغفه بها على سائر ميوله فآثر الالتحاق بالقسم العلمي، ونال درجة البكالوريا عام ١٩٢٥.

وفي غضون عام ١٩٢٢، توثقت معرفته بالشيخ سيد بن علي المرصفي، أحد كبار علماء الأزهر، حيث حضر بعض دروسه التي كان يلقيها على طلبة العلم في الأزهر، واتخذه المرصفي كبعض ولده لسابق معرفته بالشيخ محمد شاكر، وأخذ محمود يقرأ عليه الأدب والشعر في بيته، ولاح للفتى محمود فرق كبير في أسلوب إلقاء المرصفي للدروس العامة بالأزهر، حيث يلتزم الجدّ والوقار، يتخللهما شيئ من المزاح، إلا أن سمت الأستاذية يغلب عليه[٢]، أما أسلوبه في بيته فتغلب عليه عاطفة الأبوة، وقد لمسه محمود في استقباله إياه، ومقاله ذات مرة وقد رأى الفتى ناحل الجسم ثائر الشعر: «كأنك آيب من سفر بعيد أيها الفتى»، ولم يزل يكرر مقاله ويده على يد الفتى[٣]، ويقع ذلك من نفس الفتى محمود موقع الماء من ذي غُلّة صادي، فإحساس شيخه بما كان ينتابه من شعور بالغربة، لهو بصيص أملٍ يقذف في نفسه ـ الفتيّة القلقة ـ شعوراً بشيء من الألفة، يطمئنه ويُهدّئ من روعه.

ولِتعلّق الفتى بشيخه، شُغف بمواهبه، وبحسن تَمثُّله للقصيدة، التي يُلقيها وكأنه يُوجّه بها خطاباً للمستمع، وقد تاق محمود لأن يكون مستمعاً ـ

١- ينظر: الزركلي (خير الدين)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩، ج٦: ١٥٦.

٢- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١١٧٩، مجلة الثقافة، المتنبي: ليتني ما عرفته (٣)، العدد ٦٣، كانون أول/ ديسمبر ١٩٧٨.

٣- ينظر: ذاته: ٣١٤، مجلة الرسالة، بعض الذكرى، العدد ٦٩٦، ١٩٤٦.

على قُرب من الشيخ، وفي خلوة عن الناس ـ ليُحس أن الخطاب يعنيه وحده، لذا فقد تسرّب إلى نفس الفتى أن إلقاء المرصفي للشعر في بيته كان ذا ميزة مُفضّلة، فهو لا يقرؤه بقصد الشرح والإبانة، إنما هو يترنم، ويقف على الأبيات يعيدها ويرددها، «ويشير بيديه وتبرق عيناه، وتضيء معارف وجهه، ويهتزّ ويرفع من قامته مادّاً ذراعيه ملوحاً بهما يهم أن يطير، وترى شفتيه والكلمات تخرج من بينهما، تراه كأنه يجد للكلمات في فمه من اللذة والنشوة والحلاوة ما يفوق كل التصوّر»[١]، كما كان يحمل معنى الثقة والاقتدار والتمكن في فهم المعنى الذي يتغنى به، مما يلقي في ذهن السامع أن الشيخ توصل إلى إدراك المعاني الخفية التي طويت في نفس الشاعر[٢]. وقد كان ذلك كله مما ملك نفس الفتى، وحدا به إلى إدراك سرٍّ مخبوء في طوايا ألفاظ الشعر، فتعلّق بالشعر، وازداد شعوره بعظمة اللغة، بل وأصبح ديدنه التغني بالقصيدة، إذا همّ بقراءتها متذوقاً، على النمط الذي جرى عليه المرصفي.

وزاد كَلَفَ الفتى باللغة، تعرّفُه على الرافعي عام ١٩٢٣، حيث قرأ كتابه (المساكين)، فأرسل إليه برسالة يروم صلته، فكان ردّ الرافعي كتاباً رقيقاً أشرقت له نفس الفتى[٣]، وتوثقت بعده روابط وشيجة بينهما، ويُنبىء رثاء محمود للرافعي عن عميق المحبة التي كانت تحيا معهما، ولم تمت بوفاة الرافعي، بل إنَّ محموداً ناجاه بتكرار ندائه: (أيها الحبيب)[٤]، في مناجاة تثير كوامن الحزن.

وفي ذكرى الرافعي، يقول محمود: «لست أدري! فأنا أذكر الرافعي، أعرفه أديباً شاعراً فيلسوفاً... رجلاً قد انصرف بهمّه إلى الأدب والفكر يجد

١- ذاته: ١١٧٩، مجلة الرسالة، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٢- ينظر: ذاته: ٣١٦، مجلة الرسالة، بعض الذكرى.

٣- ينظر: ذاته: ٧٠٤، مجلة المقتطف، وحي القلم، المجلد ٩٠، شباط/ فبراير، ١٩٣٧.

٤- ينظر: ذاته: ١٦٧، مجلة الرسالة، نجوى الرافعي، العدد ٣٥٨، ١٩٤٠.

فيهما ما يجد، ولكني حين أذكره، لا أجد في نفسي إلاّ الصديق وحده. لم أعاشره طويلاً حتى أقول إني أعي للناس خبره وأعرف عنه ومن أمره ما لا يعرفه غيري، كلا لست أدعي ما ليس عندي، ولكني كنت أبداً معه بحبّي له وصداقتي، وكان هو أبداً يحوطني بروحه في أنفاس من حنانه وحبه. كنا روحين تناظرتا من بعيد وتناسمتا من قريب فعرفته وعرفني. كان بيننا سرّ جامع لا أدري كيف أصفه، ولكن كان من يعرفني ويعرفه يجد آثاره ويرى من بعض بيناته»[١].

ومحمود يؤمن بأن الرافعي «كاتب قد استولى على الأمد في مادة الكتابة»[٢]، ومَردّ ذلك إلى فكره وعلمه وبيانه وفنّه، ففكره فكر المؤمن الذي يرى ببصيرته، فينفذ إلى أسرار السماء، وهو يُدمن الفكرة، ويديم النظر فيها، وتقليبها، ومقارنتها بقرائنها، فتولد له من الفكرة الواحدة آلاف الأفكار. أما علمه، فقد أخطأ من ظن الرافعي يريد الإغراب على الناس في كلامه بغية التفاصح، إنما كان لمعانيه حق اختيار الألفاظ المناسبة لها من مخزونه اللغوي الغني[٣]، وأما بيان الرافعي وفنه فمتمثل في إدراكه لجوهر الجمال وأصل البناء، فالخير والشر والفضيلة والرذيلة عنده موضوعات للأسرار، وهو إذ يقف عليها لا يصورها كما تبدو، بل يحاول أن يبث فيها حركة الأحياء في الامتزاج والتداخل، حتى تبين عن أسرارها، فإذا الشر يلوح خيراً، والرذيلة تبدو فضيلة في كثير من الأحيان[٤].

وأما سر البيان في أسلوب الرافعي، فهو امتيازه بقلبه[٥]، ولعلّ هذا ما أشبه به التلميذ شيخه، فمحمود يصدر في كل كتاباته عن عاطفة صادقة،

١- المصدر السابق: ١٧٠، المقالة ذاتها.

٢- ذاته: ٧٠٥، مجلة المقتطف، وحي القلم، المجلد ٩٠، شباط/فبراير ١٩٣٧.

٣- ينظر: ذاته: ٧٠٥.

٤- ينظر: ذاته: ٧٠٦.

٥- ينظر: شاكر (محمود محمد)، مقدمة كتاب (حياة الرافعي)، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٥٥: ٨.

يخال القارئ معها أنه يقرأ معاناة الكاتب لا فكره حسب، وربما يزيد أسلوب محمود قرباً إلى القارئ ما يتمتع به من شفافية في النفس، ووضوح في التعبير، وغوص بعيد المدى إلى أغوار عالم الروح.

الشباب والثورة والإبداع ..

سبق ذكر نزاع أهواء محمود، وتقلب ميوله بين العربية والإنجليزية وحب الرياضيات، وغلبة هذه الأخيرة، بما وجّهه لاختيار القسم العلمي والحصول على درجة البكالوريا عام ١٩٢٥، إلاّ أن النزاع ما لبث أن عاود سيرته في تناوش أفكار محمود بعد أن غدا شاباً، يُدرك بعض الإدراك ما يُراد بلغته التي نالت ما نالت من قلة احتفال الطلبة بها، واستهزائهم بدرسها، وفَزِع الشاب محمود لهذا الإدراك الذي كان مردُّه إلى إحساسه بالخطر السياسي المرصود لأمته العربية[١]. كما كان لتلمذته على يد المرصفي والرافعي شأن في إعلائه منزلة اللغة وآدابها في نفسه، حتى أضحت الكلمة عنده سرّاً مقدّساً.

وقاده هذا الإحساس القوي إلى العزم على تغيير دراسته، فتقدم للالتحاق بكلية الآداب في الجامعة، قسم اللغة العربية، والجامعة – آنذاك – لا تسمح لطلبة القسم العلمي بتغيير اختصاصهم، وقد أصرّ مدير الجامعة على ذلك، إلاّ أنه لانَ أمام إصرار طه حسين، فكانت تلك يداً له لا يُنكرها محمود، بل يُثبتها ويُقرّ بها[٢].

وأثناء دراسة محمود بالجامعة، وفي عام ١٩٢٧، انعقدت صلةٌ له وثيقة بجمعية الشبان المسلمين، مذ كانت فكرة قامت ردّاً على قيام جمعية للشباب المسيحيين، وتوثقت علاقته بأحد مؤسسيها، وهو محب الدين

١- ينظر: أباطيل و أسمار:٥٥٩.

٢- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١٠٩٧، مجلة الثقافة، المتنبي: ليتني ما عرفته(١)، العدد ٦٠، أيلول/ سبتمبر ١٩٧٨.

الخطيب منشئ مجلّتي (الزهراء) و(الفتح)، فكان له أستاذاً ومرشداً، بل وصديقاً[١].

وقد كان الشاب محمود، بحياة هذه الفكرة في أعصابه الشابة، من أوائل مَن شارك في الدعوة إليها، وكانت تهدف إلى إحياء الروح الإسلامية في شباب العالم الإسلامي، وتقوية العقيدة في نفوسهم، دون أن يكون للتعصب مكان فيها[٢]، وكذا فقد حمل محمود فكر الإصلاح والتغيير من مطلع حياته، وحدا به ذلك لأن يكون في مواقف حياته مثلاً أعلى، يُؤثر مشقة العزيمة على يُسر الأخذ بالرُّخَص.

دخل الشاب محمود قسم اللغة العربية، تصحبه آمالٌ كبرى في معنى الجامعة، وبدأ طه حسين بإلقاء محاضراته حول الشعر الجاهلي، المتضمنة في كتابه (في الشعر الجاهلي)، الذي لم يزد على كونه حاشية على متن المستشرق مرجليوث[٣]، ذاك المُدّعي أن الشعر الجاهلي المعروف لدينا، إنما هو شعر إسلامي وضعه الرواة المسلمون، ثم نسبوه إلى أهل الجاهلية، فهو شعر منحول مصنوع[٤].

وقد ضاق الشاب محمود لعجزه عن جدال أستاذه، لما يُكِنّ له من احترام، ولعلمه أنّ محاضراته إنما هي سطو مجرد على مقالة مرجليوث، فوقع فيما يسميه (محنة الشعر الجاهلي)[٥]، وإنما اعتبرها محنةً لِشعوره أنه مُجبرٌ على كتمان حقٍّ عَلِمَ به، فهو يحتقب إثماً في سبيل رعاية ما تربّى عليه من احترام أساتذته وتوقيرهم.

١- ينظر: ذاته: ٨١٣، مجلة العصور، شُكر، العدد ٢، ٩ كانون أول/ ديسمبر ١٩٣٨.

٢- ينظر: ذاته: ٧٧٦، ٧٧٧، مجلة الفتح، جمعية الشبان المسلمين، العدد ٤٠١، حزيران/يونيو ١٩٣٤.

٣- في مقال قرأه محمود شاكر في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية عام ١٩٢٥. ينظر: شاكر (محمود محمد)، خطبة كتاب المتنبي، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، ١٩٨٧: ١٢.

٤- المصدر السابق: ١٣.

٥- ينظر: شاكر (محمود محمد)، نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، ط١، ١٩٩٦: ٣٣٠.

وبدأت هيبة الأستاذية تتضاءل أمام محمود الشاب، ولم يبق لتوقير السنّ عنده معنى، فاتخذ موقفاً فاصلاً في حياته، وواجه أستاذه بفساد منهجه في الشك، ومخالفته منهجَ ديكارت، فطه يُسلّم تسليماً لا يداخله الشك بروايات هي في ذاتها محفوفة بالشك، فما كان من طه حسين إلا أن انتهره وأسكته، وأرسل إليه بعد المحاضرة يعاتبه، ولم يستطع محمود أن يصارحه بقضية سطوه على مقالة مرجليوث، لأنها مكاشفة جارحة، فصمت مطرقاً[1].

ولم يتوقف محمود – منذ ذلك اليوم – عن مناقشة أستاذه، بعد أن زالت هيبته وتلاشت، كما لم يكف أستاذه عن استدعائه بعد المحاضرات، وتفاقم الأمر حتى عزم محمود على فراق مصر كلها، لا الجامعة حسب، غيرَ مبالٍ بإتمام دراسته الجامعية، بعد أن فقدت الجامعة أمامه هيبتها[2].

وقد اتخذت حياة محمود بذلك طابعاً ثورياً، لم يَسْعَ إليه، بل فُرِضَ عليه فرضاً، فهو لم يكن يطمح لترك دراسته الجامعية، إلاّ أن سكوته عما رآه حقاً كان ضرباً من المحال، وهكذا فقد فُرضت ثورته عليه، وكانت حدثاً فاصلاً في حياته، بل محنةً بحق.

ومن الحوادث ما ينزل في حياة الرجل «منزلة الآية المحكمة: تنسخ ما كان قبلها، ثم يأتي بعضها كالقنبلة: تخسف الأرض أمامه فلا يرى إلاّ هوةً وغبارها، فإذا تلاحقا لم يدرِ المرء ما يستدبر من أمره ولا ما يستقبل، وإنما هو الحيرة والضلال والرعب، والتردّي كلما أقدم أو أحجم»[3]. وكذا كان، فآثر محمود أن ينسحب انسحاباً كريماً، ولم يقبل أن يعتذر لأستاذه، لأنه كان يرى بصواب رأيه، وهو في الحق لا يقبل مداهنةً ولا تملّقاً، فكانت هجرته بغرض استبانة وجه الحق في (قضية الشعر الجاهلي) لنفسه

١- ينظر: ذاته: ١٦، ١٧.

٢- ينظر: ذاته: ١٧.

٣- جمهرة مقالات شاكر: ١٢١، مجلة الرسالة، العودة، العدد ٣٥١، ١٩٤٠.

لا للرد على أستاذه.

ولم يكن يصف ما جرى بينه وبين أستاذه بـ (الخصومة)، بل هو لا يرى فيه ظلا للخصومة[1]، وكان اعتقاده أن «علينا نحن الشباب أن نوقر شيوخنا ونجلّهم ونستفيد من تجاربهم، وعلينا أن ننازلهم ونصارعهم، ونأخذ من أيديهم المرتعشة ما يستقر في راحاتنا الثابتة التي لا تخاف ولا تتهيب ... وعلى شيوخنا أن يعلموا أنه لا بُدّ لهم من شباب شديد الأسر يشد أزرهم إذا ضعفوا ويخلفهم إذا هلكوا ولكنهم غفلوا زماناً فتركوا النشء ينشأ بين أحضانهم، فلم يسدّدوه ولم يعاونوه ولم يعدوه لغدهم، وقلبوا آية الحياة وبدّلوا معناها، فكانوا هم الصبيان حين تخلقوا بأخلاق الصبيان، وأصروا على حب التملك والتسلُّط والأثرة والعناد، واللجاج في كبير الأمر وصغيره»[2].

فمحمود كان يخاصم فكر طه لا طه نفسه، بدليل أنه لم ينقطع عن زيارته مرة بعد مرة، خلال سنتي دراسته بالجامعة[3]. وقد فشلت جهود أساتذته في احتوائه من جديد وردّه إلى الجامعة، ذاك لاشتراطه أن يعلن طه أنَّ الذي يقوله في مسألة الشعر الجاهلي هو قول مرجليوث، ولا تضر موافقته له أو مخالفته إياه، لأن ما أحفظ محموداً هو إقرار الجامعة بمبدأ السطو على الأفكار، ووعد أساتذته قائلاً: «فإذا فعل – يعني إقرار طه بالأخذ عن مرجليوث – فستجدني غداً أول طالب يرابط في هذه الجامعة قبل أن تشرق الشمس، أما مع هذا الصمت فإن نفسي لا تطيق أن تسكن الديار الخربة!»[4]، وتلك هي النفس الأبيّة التي لا تُقيم وزناً لآراء المجتمع وأحكامه،

١- ينظر: المصدر السابق: ١١٠٦، مجلة الثقافة، المتنبي: ليتني ما عرفته (١).

٢- ذاته: ٣٠٦، ٣٠٧، مجلة الرسالة، بين جيلين، العدد ٦٩٢، سنة ١٩٤٦.

٣- ينظر: ذاته: ١١٠٦، مجلة الثقافة، المتنبي ليتني ما عرفته (١).

٤- ذاته: ١١١٠، المقالة ذاتها، (هذا ردّ من محمود شاكر على صلاح فضل الذي يصف معركته هذه بأنها معركة عمره الخاسرة)، (ينظر: فضل (صلاح)، تكوينات نقدية، دار الكتاب المصري/ القاهرة، دار الكتاب اللبناني/ بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ١٠٢)، فما هذا الإباء إلاّ لُبّ النجاح. (الباحثة).

إن خالف ذلك ما تؤمن به، وهي نفسٌ على درجة من الوعي عالية، ذاك أنها اتخذت موقفاً جريئاً، وهي بَعدُ في مَبدأ الطريق، فهي تملك ـ واثقةً ـ إحكامَ سيرها، فيما أقرانها لا تكاد تستقر خطاهم.

هاجر محمود الشاب إلى رحاب أرض الحجاز، يطلب من الله الهداية والثبات، ولم يكن هذا عناداً منه، بل ثباتاً على الحق، وكان بهذا يبتغي وقفةً هادئةً لامتصاص صدمته، وأناةً يستبين فيها وجه الحق في (قضية الشعر الجاهلي).

وفي مدينة جدّة عمل بوظيفة مدرس في المدرسة السعودية بوساطة الشيخ محمد حامد الفقي، شيخ محمد نصيف، ثم انتوى العودة وعاد أواسط عام١٩٢٩م[١]، وكان للغربة أثرٌ في صقل شخصيته، كما أكسبته قراءاته طمأنينةً تجاه إيمانه بالشعر العربي القديم.

وفيما بين عامي (١٩٢٩- ١٩٣٥) عقد الشاب محمود عزمه على اجتياز رحلة طويلة في دروب الشعر العربي، فأعاد قراءته قراءةً متأنية طويلة الأناة، حدت به إلى استنباط منهجٍ له في (التذوق).

وفي وقت غير معلوم على وجه التحديد، يطرق قلبَ ذلك الشاب المتوثب بالحياة طارقُ الحب، فيستجيب له، ويرى في حبيبته روحاً قوية آسرة متسلطة، ويملكه حبها حتى يخيّل إليه «أن النسيم من حولها يطوف بها متعبداً خاشعاً ثم يسعى إليه حاملاً نفحة من نفحات الجنة»[٢]، ويرى في

١- يروي حمد الجاسر عن محمد حسين نصيف أن ترك محمود للوظيفة تم بطلب من مدير المدرسة، (ينظر: الجاسر (حمد)، حول الشيخ محمود محمد شاكر:تصحيح في السياق التاريخي، مجلة الأدب الاسلامي عدد ١٨، ١٤١٩هـ: ٨٣،٨٢) و قد يرجع ذلك إلى طبيعة محمود الثائرة، وربما عدم تقيده بمستلزمات وظيفة المدرس. (الباحثة).

٢- جمهرة مقالات شاكر: ١٧٧، مجلة الرسالة، إلى أين؟(١١) العدد٣٦٢، ١٩٤٠. (يرى عادل سليمان جمال أن محموداً يتحدث عن نفسه ويختبئ خلف ستار صديقه، ينظر: جمال (عادل سليمان)، مقدمة ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ مصر، دار المدني/ جدة، ط١، ٢٠٠١: ٦٠، ٦١.

نفسه «مجنوناً تنشئ له أعصابه المريضة الهالكة معانيها التي لا حقيقة لها في حقيقتها هي»[1]، وفي قلبه خلاصةً صافية من الحنان والرقة والشفقة والحزن، وفي روحه ثورةً وتوقداً ملتهباً عنيفاً[2].

وإنما هو يراها عالمه كله، فتكون له أمّاً تمهد له في قلبها عاطفةً وثيرةً لينة من الحنو والعطف، وأختاً تضحي في سبيل أخيها المنكوب، وأخاً مخلصاً يشد أزره إذا أطبقت الخطوب، وأباً حازماً يسدّد خطوه ويوجهه، وصديقاً تحرسه صداقته وترعاه، بل وأستاذاً يُلقي حكمته الخالدة في حلّ ما تعقّد[3].

«بَلى! كُنتِ في قلبي سِرَاجاً يُضيئُهُ ... فَيَفْتَرُّ عَنْ أَنْـوَارِهِ كُلُّ جَانِبِ
وكُنـتِ حَيـاةً لِلحَيـاةِ تُمِـدُّهَـا ... بِأَفْرَاحِها في عَابِسَاتِ المَصائِبِ
وكُنتِ لِـيَ البَـرَّ الودِيعَ إذا غَلَتْ ... بِأَمواجِهَا وَادّافَعَـتْ بِالمَنَـاكِبِ[4]

ثم هي، بعد ذلك وفوقه، إمرأةٌ تملك حياة محبها، فإما تمنحه إياها، وإما تسلبها سلباً جباراً دون رحمة أوهوادة[5].

وتطاولت آماله، وامتدت أحلامه، حتى أفاق يوماً ليلمس السراب، وإذا هي تطير من عالمه وتبتعد، لتتركه وراءها حائراً يتساءل: كيف تم هذا؟ ولم؟ ومن أين؟ وإلى أين؟[6]... وأعقب هذا التساؤل المرير في حياة الشاب شرخاً تطاول وامتد، حتى أضحى طريق الحب طريقاً إلى الجحيم، ورغم

١- ذاته: ١٧٨، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (١).

٢- ينظر: ذاته: ١٧٩، والمقالة ذاتها.

٣- ينظر: ذاته: ١٩١، ١٩٢، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (٣)، العدد ٣٦٤، ١٩٤٠.

٤- ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، محمود محمد شاكر، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، ط١، دار المدني، جدة، ٢٠٠١: ٢٠٦، ٢٠٧. (ألست التي؟).

٥- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١٨٨، مجلة الرسالة، إلى أين؟ (٣).

٦- ينظر: ذاته: ١٩٢، والمقالة ذاتها.

ذلك فهو يستعذب الألم، ويتوق إلى الجحيم، ويبحث عنه، لطول ألفته له[1]، ولأنه لم يشأ أن يؤول حبهما للنسيان، الحب الذي اقترن في فكره بالمُثل الخالدة التي ينبغي أن تحترق النفس في سبيلها لتحصل هي على الخلود، ولم تُطِق حبيبته جهادَه هذا، فودّعته[2].

«في مَعْبَدِ الـرُّوحِ وَمِحْرَابِهَا | تَسْجُدُ هَمْسَاً صَرخَةُ الزَّاجِرِ
يَجْثو ضِـرَامُ الشَّرِّ في نُورِهَا | وَيَـزْدَهِـي في صَمْتِهَا الطّاهِرِ
تَسْمُو الأمَـانِي بَينَ أَرْجَـائِهَـا | قَدْ طُهِّرَتْ بِالألَمِ العَـــاصِـرِ[3]

وقد خال محمود في حبيبته من القوة ما لم تُؤتَه، فصبر وشق طريقه، فيم استحال عليها ذلك:

«قد جَلا الـوَهْـمُ عَرُوسَاً زُيِّنَتْ | لَـبِـسَـتْ حـلْـيَـتَـهَـا لِـلـمَـأْتَمِ
إنَّمَـــا أَثْـوابُـهَـا أَكْـفَـانُـهَـا | وَالأغَـــاني لَحْـــنُ قَـبْرٍ مُـعْتِـمِ
وَوُجُـــوهٌ أشـرَقَـتْ مِـنْ نَشْـوَة | لَمْ تَكَدْ ... ثُمَّ هَـوَتْ لَمْ تَسْلَمِ
شَـهَوَاتٌ أُشْـعِلَتْ ... ثُمَّ خَبَتْ | لَمْ تَـكُـنْ إلاّ شَـكَـاةَ المُـغـرَمِ
نَـظْـرَةٌ، ثُـمّ هَـوَىً، ثُـمّ مُنَـىً | ثُـمّ ... وَانْفَضَّ كَـأنْ لَمْ تَحْلُمِ
لا أرَى إلا فَـنَـاءً أو سُـدَىً | فَبَصِيـرٌ في ضَلالٍ أو عَـمٍ وَلَيَـالٍ
وَلَيـــالٍ أظلَمَـــتْ أنوارُهَـــا | نُورُهُ لَمْ وليالٍ نورهـا لم يُظْـلِـمِ[4]

وهكذا فقد كلّفها حبه هذا فوق ما تطيق، ليس لأنه تعمد أن يشق عليها، بل لأنه تطلّب من (الإنسان) ما يفوق طاقة (الإنسان)، وهذا ما يلحظه المتأمل في حياة هذا الشاب الذي خاضَ عمره كلّه محارباً، ينتصر لما يؤمن أنه حق، وإن كلّفه ذلك جهدَ النفس وعناء القلب ...

١- ينظر: ذاته: ٧٧٠، مجلة المقتطف، شاعر الحب والفلوات، ذو الرمة(٣)، المجلد١٠٣، حزيران/يونيو١٩٤٣.

٢- ينظر: ذاته: ٨١٤، مجلة العصور، أنا وحدي، العدد (٢)، ٩ كانون أول/ديسمبر ١٩٣٨.

٣- اعصفي يا رياح: ٢٤٢. (الشجرة ... ناسكة الصحراء!).

٤- المصدر السابق: ٢٣٣- ٢٣٥. (من تحت الأنقاض).

أَبَى القَلبُ إلاّ أَنْ يَرَاهَا قَرِيبَةً   كَـأَنَّ رِضَـاهَـا مُـزْنَـةٌ تَتَحَدّرُ

يَرِفُّ شَبَابُ القلبِ فِي قَسَمَاتِها   تَـكَـادُ تَـرَاهُ ضَـاحِـكَـاً يَتَحَيَّرُ

تُضِـئُ لَيـالي هَـمِّـهِ بِخَيالِهَا   كما سَلَّ هَمَّ الليلِ نَجْـمٌ مُنَوِّرُ

وَهَيهَاتَ! ضَلَّ القَلبُ...إِنَّ بَقَاءَهَا   بَقَـاءُ رَبيعِ الزَّهرِ أو هُو أقْصَـرُ[1]

وعند التملّي في ذلك الاسم الذي اختاره محمود لديوانه: (ديوان البغضاء)، وملاحظة انتشار ألفاظ الكراهية والبغض في أنحائه: (انتظري بغضي، عقوق، لا تعودي، حيرة، رماد، من تحت الأنقاض ...)، يقفز إلى الأذهان معنى جدير بالاهتمام: هل البغض وجهٌ آخر للحب، وهل يبغض المحبُّ حبيبه إلاّ إذا كان لحبه في قلبه أكبر منزلة!! مَنْ يدري؟!

ويمرُّ الشاب محمود بتجربة مريرة، إذْ يُقدم على الانتحار، بقطع شريان في يده[2]، ويثير بذلك جزع صديقه الرافعي، فيسطر مقالات (الانتحار) في محاولة لمواساة صديقه، وإعادة التوازن إلى نفسيته[3]، معاتباً إياه: «أ كذلك المؤمنٍ؟»[4]، ويصف لحظة الضعف في حياة الشاب على لسانه، فيقول: «ولم تكن نفسي فيّ ولا كنتُ فيها، فرأيت الدنيا على وجهٍ لا أدري ما هو، غير أنه هو ما يمكن أن يكون معقولاً من تخاليط مجنون تركه عقله من ساعة: بقايا شعور ضعيف، وبقايا فهم مريض، تتصاغر فيهما الدنيا، ويتحاقر بهما العقل. فلما انتهيت إلى هذا لم أعقل ما عملت، وكانت الموسى قد أصابت من يدي عرقاً ناشزاً مُنتبراً، ففار الدم وانفجر منه... ويقولون:

١- ذاته: ٢٢٥، ٢٢٦ (تحت الليل).

٢- يشير إلى ذلك: محمد سعيد العريان، (ينظر: حياة الرافعي: ٢٨١)، ولا يذكر العريان اسم محمود صراحة، إنما يرمز له، فيقول: صديقنا (م)، لكنّ العودة إلى ثبت الأعلام تكشف أن هذا الصديق هو محمود شاكر.

٣- ينظر: الشيخ (خليل)، الانتحار في الأدب العربي، دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب و السيرة، ط١، ١٩٩٧: ٥٥، ٥٤.

٤- وحي القلم، الرافعي (مصطفى صادق)، المكتبة العصرية، لبنان، ط١، ٢٠٠٠، ج٢، ١١٢.

إن أختي قد رأتني أنشحط في دمي فصاحت، وجاء الناس على صوتها، وكان فيهم طبيب، فبعد لأي ما، استطاع حبس الدم، واحتال حيلته حتى أَسَفّ الجرحَ دواءً وضمَدَه، فجعلت أثوب نفساً بعد نفس، وراجعتُ قليلاً قليلاً»[١]. ويستمر الرافعي في بثّ روح الأمل في نفس صديقه، فيؤكد له أن الحياة تتجدد إن تجدد الإيمان في النفس، وأن هذه معجزة يهبها الله لمن كان صفاء قلبه في مثل صفاء قلوب الأنبياء[٢].

والرافعي يردّ إقدام محمود على الانتحار إلى فراغ حياته من المرأة، وكونه رجلاً عَزباً متعففاً[٣]، ويلوح للباحثة أن الرافعي بذلك لا يحيط بمجموعة الأسباب التي قادت الشاب إلى هذه التجربة، ولكنه يطرح في غضون ذلك الحلَّ لأزمته النفسية، وهو فيما يرى: زواجه.

وقد يكون ضعف محمود الذي دفعه للانتحار عائداً إلى حالة قنوط عامة، الحب أحد عناصرها، أما البقية فمنها أنه ضحى بمستقبله الشخصي في سبيل قضية عامة لم يجد من يناصره فيها، فلم يُكمل دراسته بالجامعة، ثم كانت هجرته إلى السعودية، حيث دعاه الأمل إلى الطموح بإيجاد الحل هناك في الأرض التي منها نبع الشعر العربي، ولكنه مُنِي بخيبة الرجاء، وربما سبّب هذا توتراً في نفسيته أثر على علاقته العاطفية[٤].

وأيًّا كانت الأسباب، فهي ضرب من التخمين، وقد شاء لها محمود أن يطويها الغموض، يقول: «وأنت لم تشهد تلك الأيام كيف كانت، ولا تجد اليوم من يحدثك عنها غيري. وكل ما بقي منها أنك تعرفني اليوم معرفة مبهمة بلا دليل يرشدك، إلاّ هذا الصيت الكاذب الذي لا أظن أن له عندك حقيقة تعرف بها صدقه، والذي أكسبتنيه تلك المفاجأة المثيرة المتقادمة الموغلة في

١- ذاته: ١١٢، ١١٣.

٢- ينظر: ذاته: ١١٣.

٣- ينظر: ذاته: ١١٠.

٤- من مكالمة هاتفية أجريت مع عبد الرحمن شاكر بتاريخ ٢٠٠٤/١/١.

البعد عنك»[١]، ويُخيّل للباحثة أن تلك الحادثة تُنبىء عن شخصية مُتوثّبةٍ، تستعجل حسم الداء قبل استفحاله، فهي تُؤثر استعجال الموت على الشعور بالضعف المُفضي إلى موتٍ بطيء.

وتبع ذلك كله تغلب محمود على حالة اليأس التي انتابته، وتعاقب عليه نجاح إثر نجاح. فكان أن أثار كتابه (المتنبي) عام ١٩٣٦م، وما تلاه من أعوام صدىً واسعاً في كتابات النقاد والدارسين، ذاك أنه انتهج منهجاً جديداً، شكّل لديه صورة ذات ملامح فارقة لشخصية المتنبي[٢]، وسطع اسمه وتألق، فقام على إصدار مجلة- العصور- عام ١٩٣٨م، وتم له من ذلك إصدار عددين، ثم توقف لأسباب مادية[٣]، كما عُرف بعدها كاتباً في مجلة (الرسالة) التي يرأس تحريرها أحمد حسن الزيات، تحت باب (الأدب في أسبوع)، ثم كان انغماره في أحداث السياسة بانضوائه تحت لواء الحزب الوطني الجديد بزعامة فتحي رضوان عام ١٩٥٠م[٤].

الاكتهال والنضج ..

وتمضي الأعوام، فيكتهل الشاب، ويصبح رجلاً ناضجاً مُكبّاً على التأليف وتحقيق النصوص، متميزاً بمنهج فذّ في التحقيق، وإنتاجٍ وفير، فقد عكف على تحقيق كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلاّم الجمحي ونشره عام ١٩٥٢م، وتلا ذلك مشاركته أخاه أحمد في تحقيق تفسير الطبري (ستة عشر جزءاً) في الأعوام بين (١٩٥٤- ١٩٦٩م)، كما قام على شرح جمهرة نسب قريش وأخبارها للزبير بن بكار وتحقيقه، وزاد في حواشي كتاب

١- شاكر (محمود محمد)، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٩٢: ١٨.

٢- ينظر: الكوفحي (إبراهيم)، محمود محمد شاكر: سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، مؤسسة الرسالة/ بيروت، دار البشير/ عمان، ط١، ٢٠٠٠: ٥٩.

٣- يُنظر: جمهرة مقالات شاكر: ٣٨، ٣٩، مجلة الرسالة، من صاحب العصور إلى صاحب الرسالة، العدد٢٨٧، ١٩٣٩.

٤- ينظر: دراسات عربية وإسلامية: ١٥م.

الوحشيات الذي حققه عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وراجع شرح أشعار الهذليين للعسكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج[١].

كما امتاز محمود بعميق تمكنه وسبره لأسرار البيان، وتجلّى ذلك في قصيدته (القوس العذراء) التي نشرت عام ١٩٥٢، يُضاف إلى ذلك مِراسٌ له صلب في التصدي بالحجة والدليل لمن يسيئ قراءة الإرث العربي التليد، من ذلك ردّه على ما نشر لويس عوض في جريدة الأهرام بعنوان (على هامش الغفران)[٢] في سلسلة مقالات نشرت في مجلة الرسالة الجديدة بين عامي (١٩٦٤- ١٩٦٥)، وقد كان ما أتى به محمود كشفاً لحقيقة لويس عوض الذي تقف من ورائه قوى خفية تبتغي هدم تراث هذه الأمة، تحت ستار من التعالم والتشدق بالمنهجية، وقد اتخذ (شيخ المعرّة) وسيلة للوصول إلى غايته تلك، بالاحتيال في الفهم والتأويل[٣].

وبين عامي (١٩٦٩- ١٩٧٠) توجّه بسلسلة مقالات نشرت في مجلة المجلة، رداً على صديقه يحيى حقي الذي طرح أسئلة – عقب قراءته ترجمة عبد الغفار مكاوي لقصيدة جوته (إن بالشعب الذي دون سلع) – بعضها يتعلق بهذه القصيدة، وبعضها الآخر يتعلق بالشعر القديم ورواته عامة[٤]، وتصدى محمود لكلا الأمرين بالشرح والتوضيح، وجمعت هذه المقالات في كتاب بعنوان: (نمط صعب ونمط مخيف).

كما دفعت به جرأته في الجهر بالرأي إلى المعتقل مرتين، الأولى إثر شتمه رجال الثورة، وعلى رأسهم عبد الناصر، خلال مكالمة هاتفية مع يحيى حقي الذي كان يشكو إليه نقله إلى عمل لا يناسبه، وقد كانت المخابرات ترصد

١- يُنظر: ذاته: (٢٧- ٣٢) م.

٢- جمعت هذه المقالات في كتاب الهلال: عوض (لويس)، على هامش الغفران، سلسلة دار الهلال، العدد ١٨١، ١٩٦٦.

٣- ينظر: أباطيل وأسمار: ١٣ من رسالة الكتاب.

٤- ينظر: نمط صعب: ٣٧، ٣٨.

كل شاردة وواردة في ندوة محمود شاكر العلمية[1]. ومكث محمود – آنذاك – في المعتقل تسعة أشهر من سنة ١٩٥٩، ثم اعتقل مرة أخرى سنة ١٩٦٥ ليقضي عامين في المعتقل. يقول في ذلك: «وأحاطت بي الأسوار، وأظلمت الدنيا، وسمعت، ورأيت، وتقززت ... وتسليت عن كل ما ألقى بقول شيخ المعرة:

يَسُوسُونَ الأُمُورَ بِغَيرِ عَقْلٍ فَيَنْفُذُ أَمْرُهُمْ وَيُقَالُ سَاسَهْ
فَأُفَّ مِنَ الحَيَاةِ وَأُفَّ مِنّي وَمِنْ زَمَنٍ رِئَاسَتُهُ خَسَاسَهْ[2]

ويعرف قلب محمود الحب مرةً أخرى، في سياق قصة يصفها بـ (العجيبة)، ذاك أن إحدى أخواته تعرفت بإحدى حفيدات الشيخ حسن الكفراوي – شارح الأجرومية – وقد هاجرت والدتها مع أخواتها من كفر الشيخ، فحث أخته على اصطحابها للبيت، وحين حضرت أعجب بدماثة أخلاقها وحيائها، فرباها في بيته، وحين بلغت الشباب وصار الشبان يتقدمون لخطبتها، أحس محمود أنه سيفقد كنزاً غالياً، فأشار عليه صديقه أحمد المانع بالزواج منها، فكان ذلك عام ١٩٦٤[3]، وكان له من الولد ابنه فهر وابنته زلفى.

وتتقدم السن بمحمود، فيؤثر عزلة في بيته، وترى الباحثة أن شخصية محمود الثورية لم تقبل يوماً أن تلتزم بضوابط أو حدود. فهو مُذ كان شاباً يختلف مع أستاذه فيعتزل مصر كلها لا الجامعة حسب، ويختلف مع مدير المدرسة بجدة فيترك السعودية آيباً لمصر، وينضم لجمعية الشبان المسلمين والحزب الوطني الجديد فترة ثم ينقطع، ولا يلتزم بوظيفة في كسب عيشه، ويعتزل الكتابة في الصحف والمجلات ثم يُعاود بعد انقطاع، وعزلته لا تعني

١- ينظر: الباقوري (أحمد حسن)، بقايا ذكريات، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨: ٢٤٠، ٢٤١.

٢- أباطيل وأسمار: ٥٨٣.

٣- ينظر: الشريف (عايدة)، محمود محمد شاكر قصة قلم، كتاب الهلال، تشرين ثاني/نوفمبر ١٩٩٧، العدد ٥٦٣.

عدم حبه للناس أو أنه يؤثر البعد عنهم، لكنه ارتضى أن يأتي مَنْ يريد لقاءه راغباً لا مجبراً.

ويصف عبد اللطيف عبد الحليم عزلته بأنها (اختيارية مأهولة)[1]، ذاك أنّ طلاب العلم كانوا يؤمّون بيته، يغترفون من علمه الواسع، وكان يرحب بلقائهم، فيحرص على استقبالهم وتوديعهم بنفسه، وبقي كذلك حتى آخر أيام حياته[2].

وروّاد ندوته فيهم أستاذ الجامعة والطالب، والدبلوماسي، والموظف الكبير بجامعة الدول العربية، واللاجئ السياسي بمصر، والكاتب الشهير، والموظف المرموق في الدوائر المصرية[3]، فكانت ندوته بذلك أشبه بجامعة عربية طالما تمنّاها محمود.

ومن ضيوفه: يحيى حقي، ومحمود حسن إسماعيل – الذي كان يكاد يلزم بيته يأكل وينام فيه[4]، ومنهم عبد العزيز الميمني، مالك بن نبي، إحسان عباس، ناصر الدين الأسد، عبد القدوس أبو صالح، وغيرهم كثير. ولم تكن علاقة محمود بتلامذته وضيوفه مقتصرة على الناحية العلمية، بل تجاوزت ذلك إلى رعايتهم الشخصية، فكانت تنعقد في مجلسه صداقات حميمة، يغذيها بدوام السؤال، وحقيق المحبة[5].

أما بيت محمود شاكر، فقد كان (مكتبةً بها بيت)[6]؛ فالكتب تغطي جدرانه كاملة من المدخل حتى باب الحمام، وتتضمن كتباً في الفقه والحديث

١- ينظر: عبدالحليم (عبد اللطيف)، أبو فهر .. عاشق العربية، مجلة الهلال، شباط/فبراير ١٩٩٧: ١٠٦.

٢- ينظر: محارب (عبد الله)، قبس من روح هذه الأمة، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر ١٩٩٧: ١٧٢.

٣- ينظر: الغنيم (يعقوب يوسف)، قراءة في دفتر قديم، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر، ١٩٩٧: ١٦٨.

٤- ينظر: حقي (يحيى)، محمود شاكر أديب العربية ومحققها، مجلة الهلال، آذار/مارس ١٩٨٥: ١٢.

٥- ينظر: تكوينات نقدية: ٩٩، الطناحي (محود محمد)، أي شلال هادر توقف!، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر، ١٩٩٧: ١٨٤.

٦- قصة قلم: ١٤٠.

والتفسير والأدب والتاريخ واللغة والشعر، بل وأحدث دواوين الشعر الحر والروايات الجديدة، إضافة إلى كم هائل من الصحف و المجلات[1].

وتمتاز مكتبة محمود شاكر بكونها زاخـرةً بالحواشي والتصحيحات والإحـالات والتوضيحات، التي أفاد منها تلاميذه، وهو في تيسيرها لهم ما ادّخر وسعاً وما ألا جهداً، وما بخل، حتى كانت وفاته، رحمه الله، في السابع من آب/أغسطس سنة ١٩٩٧، وقد سطر أبناؤه ومريدوه في وداعه وذكر مناقبه شهادات حق[2] رجوا أن تفي بعض الوفاء بواجبنا تجاه علماء أمتنا.

من سماته الشخصية:

كان محمود شاكر أسمر اللون، طويل القدّ، نحيف الجسم، في شعره جعودة يسيرة، حادّ الصوت والنظرة، وسيماً، ذا تقاطيع (صعيدية) لا يخطئها الإنسان، توحي أسارير وجهه بالجد والرصانة، لكن له مع ذلك روحاً مرحة، وفكاهةٌ عذبة، ومداعبة ظريفة[3].

ولقب (الشيخ) الذي اتصل باسمه، كان يُوحي لمن لم تسبق له صلة به، أنّ عليه سيما الشيوخ، وأنّ عليهم – إذا رأوه – أن يقابلوا رجلاً معمماً، ذا لحية طويلة، يرتدي جلباباً ويتوكأ على عصا، فكان يثير استغرابَهم مقابلته إياهم رجلاً يرتدي القميص والبنطلون، أنيقاً إلى أقصى حد، يتحرك

١- ينظر: تكوينات نقدية: ١١٢.

٢- منها: جزء خاص في مجلة الهلال، شباط/فبراير ١٩٩٧، محمود محمد شاكر في يوم مولده، ملف محمود شاكر، مجلة العربي، كانون أول/ديسمبر ١٩٩٧، جريدة الرأي ١٩٩٧/٨/٢٢، عدد خاص من مجلة الأدب الإسلامي ١٩٩٨.

٣- ينظر: أبو صالح (عبد القدوس)، الشيخ محمود شاكر .. كما عرفته، مجلة الأدب الإسلامي، عدد١٦، ١٤١٨هـ:١٠، الربيعي (محمود)، في الخمسين عرفت طريقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠: ٧٥، العتوم (علي)، نعي أبي فهر للتراث والأصالة، جريدة الرأي، ١٩٩٧/٨/٢٢.

برشاقة ابن العشرين، ولا يلقى ضيوفه إلا مبتسماً[١].

وتُنسب له ذاكرة عجيبة، أعانته على حفظ لسان العرب، وديوان أبي الطيب، والمعلقات العشر بتاريخها وتاريخ أصحابها ومعاني غريب ألفاظها، وهو بَعْدُ في سن الفتيان[٢]، ويروي تلامذته في هذا حوادث تسترعي طول التأمل، ثم الدهشة، منها ما يرويه عبد القدوس أبو صالح في الدلالة على حفظه للشعر القديم، فقد حار عبد القدوس أثناء تحقيقه لشرح ديوان ذي الرمة، في نحو أربعين شاهداً من شواهد الشرح، مع ما بذل من جهد في محاولة البحث عنها في مظانها، ولما سأل محموداً عنها أرشده إلى نحو نصفها، ذاكراً اسم القائل واسم المصدر الذي ورد فيه الشاهد، أما النصف الآخر، فأخبره أن قائلها غير معروف، وليست من شعر فلان وفلان وفلان[٣].

وقد أُخِذت على محمود شاكر خصلة مزاجية، جعلت الكثيرين يتهيبون لقاءه ويخشونه، هي حِدّة في طبعه استغلها خصومه في صدّ الناس، وترغيبهم عن لقائه، وقد تركت حدّته أثراً سلبياً في نفوس بعض مريديه، أدّى بهم إلى اعتزال ندوته، فيما أَلِفها آخرون، وإن لم تطمئن إليها نفوسهم[٤]، ودافع عنها أصفياؤه بوصفها حِدّةً مُتوهمة، وفي هذا يقص محمود الربيعي تجربته مع غضبة محمود، يقول: «لم أكن في مخالفتي حاداً أو جَدِلاً – وكذلك حالي دائماً معه – ولكنه غضب غضبة كبرى، وتقدم يقطع الطريق الطويل بينه وبيني، كان يهدر كالرعد، ولكنه لم ينعتني بنعت واحد مما سمعته يوجهه كثيراً إلى معارضيه. وحين كان في منتصف المسافة، نهضت توقيراً له، فتوقف، ثم كر راجعاً إلى مجلسه، وعلى وجهه –فيما ظننت–

١- ينظر: قصة قلم: ١٣٠، في الخمسين عرفت طريقي: ٧٥، تكوينات نقدية: ١١٢.

٢- ينظر: خطبة كتاب المتنبي: ٩.

٣- ينظر: الشيخ محمود شاكر ... كما عرفته: ١١، ١٢.

٤- ينظر: الأسد (ناصر الدين)، أبو فهر محمود شاكر..لمحات من علمه وخلقه، جريدة الرأي، ١٩٩٧/٨/٢٢.

شبه ابتسامة. يومها صح عندي أنه يكنّ لي مودة هي بعض ما أكنه له، وأنه لا يهاجمني، وإنما يمارس عملاً يجيده من أعمال الفروسية، ويروض (خصمه) نوعاً من الرياضة العنيفة»[١].

ورياضةُ الخصوم ندٌّ لعجم الأعواد عنده، وما ذاك إلاّ ليروز صلابتها، فيرى هل يصبر من قصده على تكاليف العلم؟ فإن كان كذلك أقبل عليه و استمسك به، و قد يُفسَّر طبعه الحاد هذا بأنه ناتج عن إدراكه لمأساة أمته التي أضاعت أمجادها. و الحدة –إن كان هذا مبعثها– فهي لا تُذم في الإنسان، بل تُحمد له.[٢]

ويُقال إنَّ حِدَّتَهُ فترت حين تقدمت به السنّ، وأضناه المرض، فبعد أن كان يثور ويفور إذا خدش أحدهم حدود العروبة والإسلام، صار يهز رأسه صامتاً دون تعليق[٣]، وكان الألم يستبدّ به، فيبكي بحرقة حين يُذكر أمامه طلابه الذين هجروه، فلم يفهموا طيبة قلبه[٤].

ومما أساء الناس فهمه: اعتداد محمود بنفسه، فقد وصفوه بالكِبْر والتعالي، مع أن ذلك قد يكون لأسباب لا علاقة لها بالكبر.

ويُروى عن ملاعبته لخادمه، وتباسطه مع أصحابه وفكاهته[٥]، ما يؤكد تواضعه ، كما أنّ رفضه إجراء لقاءات صحفية معه، وكراهيته الظهور في التلفزيون والإذاعة، بل وإصراره أن يتوسط جمع الناس حين يحاضر فيهم،

١- الربيعي (محمود)، ذكريات حميمة، مجلة الهلال، شباط/فبراير، ١٩٩٧: ٧٩، ٨٠.

٢- ينظر: الطناحي (محمود محمد)، مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي: صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، دار البشائر الإسلامية، بيروت،٢٠٠٢: ٤٣٤. وسيلي ذكره تحت مسمى: (مقالات الطناحي).: ٦١٤- ٦١٦.

٣- ينظر: قصة قلم: ١٥٧. (ويذكر وديع فلسطين أن حدته فارقته عقب خروجه من السجن، ينظر: محمد (حسين علي)، محمود شاكر في مرآة وديع فلسطين، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٦: ٥٥).

٤- ينظر: ذاته: ٣٢٥.

٥- ينظر: ذكريات حميمة: ٧٩.

بدلاً من اعتلائه منبر المحاضر[1] لهو بالغ الدلالة على انتفاء صفة الغرور عنه، يُضاف إلى ذلك أن مجلسه كان يضم إلى جانب كبار الشخصيات من وزراء وكبار مسؤولين، بعضَ أهل الحرف والصناعات، الذين لهم بالبيت وصاحبه صلة، كالمجلّد والنجار والحلاق[2].

والحقّ أن كتابات محمود شاكر ومواقفه الجريئة عَبْر حياته هي أبرز دليل على أنه لم يكن مغالياً في الاعتداد بنفسه، وإنما كانت غلواؤه في الاعتداد بأمته العربية وإرثها الأصيل. وكان بذلك ينسج للناشئة مثالاً يُحتذى، يُبصرهم بالكيفية التي ينبغي أن ينظر بها كل منهم لنفسه، باعتباره جندياً من أجناد خير أمةٍ أخرجت للناس.

١- ينظر: قصة قلم: ١٦٣.

٢- ينظر: الطناحي (محمود محمد)، مقدمة قصة قلم: ٨.

الفصل الثاني
محمود محمد شاكر:
منهجه في التذوق

مفهوم التذوق عند محمود شاكر:

سارت لفظة (التذوق) ـ بما تحمله من إبهام ـ على ألسنة نقاد الشعر وقرائه،حتى ألفوا استخدامها، دون أن يقوم في أذهانهم تصورٌ واضحٌ لحقيقتها وماهيتها، وكذا فقد كان التذوق معنىً قائماً في نفس محمود، لكنه لم يتضح إلا حين حاول الإبانة عنه.

يُلاحظ ذلك عند الوقوف على نعوت محمود للتذوق، والتدبّر مليّاً في دلالتها، وتطورها الذي يَسِمُه بـ (تاريخ التذوق عندي)، فهو يعبّر عنه –بادئ الأمر– بإحساسه به «شيئاً ينبعث»، «دبيب حركة تترك في نفسي آثاراً خفية غريبة»، «حركة لا أدري ما هي؟!»[1]، ولا يخفى ما في هذه التعبيرات من إبهام وغموض، مردّه إلى كَونِ (التذوق) في فكر محمود ناجماً عن استجابة الوجدان بشكل أساسي، أو على حدّ تعبيره: «كانت ممارسة جاهلة جافية غامضة، بلا منهج صحيح آوي إليه وأستعين به»[2].

ويتطور المعنى عند محمود، فيصف ما كان يحسه خلال قراءته للشعر: «فما هو إلاّ (التذوق) المحض والإحساس المجرد. وبهذا (التذوق) المتتابع الذي ألفته مرة بعد مرة، صار لكل شعر عندي مذاق وطعم وشذا ورائحة»[3].

وفي هذا الوصف دلالةٌ على أن تذوقه للشعر بات يمكنه من تمييز قائله، والعصر الذي قيل فيه، يقول في وصف إحساسه بالشعر الجاهلي: «وجدت يومئذ في الشعر الجاهلي ترجيعاً خفياً غامضاً كأنه حفيف نسيم، تسمع حسه وهو يتخلل أعواد نبت غميم متكاثف، أو رنين صوت شجيّ ينتهي إليك من بعيد في سكون ليل داج، وأنت محفوف بفضاء متباعد الأطراف،

١– جمهرة مقالات شاكر: ١١٨٠، مجلة الثقافة، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٢– ذاته: ١١٨٠.

٣– خطبة كتاب المتنبي: ١١.

وكان هذا الترجيع الذي آنسته مشتركاً بين شعراء الجاهلية الذين قرأت شعرهم، ثمّ يمتاز شاعرٌ (من شاعر) بجرسٍ ونغمة وشمائل تتهادى فيها ألفاظه، ثم يختلف شعر كل شاعر منهم في قصيدة من شعره، وبدندنة تعلو وتخف تبعاً لحركة وجدانه مع كل غرض من أغراضه في هذا الشعرً»[١]، وقد كان وصفه هذا للتذوق سابقاً للمرحلة التي انتهى فيها إلى منهج، أعاد على إثره قراءة الشعر الجاهلي.

وإطلاقُ صفة (المنهجية) على الدراسة الأدبية أمرٌ يتراوح بين الذاتية والموضوعية، فما من شك أن كل نقد هو أمر نسبي، فيه من الانطباعية ما يُبهمه، بحيث تكاد طرائق التذوق تختلف ويبلغ عددها من الكثرة عدد المتذوقين، وهذا الأمر النسبي يدركه محمود ويعبر عنه بـ (التذوق الساذج)، الذي هو حاضر في دخيلة كل إنسان حي عاقل مدرك، والذي لا يشعر معه الإنسان أنه بذل جهداً في تبيّنه[٢]، والحق أن الإنسان قادرٌ على أن يستمتع بالشعر دون أن يقرأ كتباً عنه، أو تكون له منهجية واضحة في قراءته، ذاك لأن تذوق الشعر عادةً ما يكون فطرياً، لا يقصد الإنسان إليه قصداً، وإنما للنقد دَورٌ في تشذيب هذا التذوق الفطري بالدراسة، بحيث يرتفع النقد عن مجرد كونه ابتداعاً لمقاييس تقدر ما هو حسن أو رديئ، إلى كونه كشفاً جديداً، وتفسيراً للنص، يؤدي إلى مزيد متواصل من دراية الإنسان بنفسه وبالشعراء وبنظم الشعر[٣]، وهذا الأمر – على ما فيه من الذاتية – يُعدّ مُحكّماً، لأن الذوق يُصدر حكمه بالرضى أو بعدمه، مبتعداً عن الهوى، منفتحاً على الكمال والمثال[٤]، وخاصّةً إذا صدَر عن

١- جمهرة مقالات شاكر: ١١٨٤، ١١٨٥، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٢- ينظر: المصدر السابق: ١١٨٨، ١١٨٩.

٣- ينظر: درو (إليزابيث)، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منينمة، بيروت، ١٩٦١: ٩.

٤- ينظر: زكي (أحمد كمال)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٢: ٧٨.

خبيرٍ بالشعر، عالم باللغة، شاعرٍ بأدقّ ما تنطوي عليه النفس الإنسانية من عواطف وانفعالات.

أما التذوق المنهجي، فهو الذي يحتاج لإرادة واضحة، وإلى تنبّه وبصر، كما يحتاج إلى معاودة النظر ومداومة التأمل في الكلام، لملاحظة أوجه التمايز بين المتشابهين أحياناً، ومحاولة تحديد ضرب من التشابه بين غير المتشابهين ظاهراً أحياناً أخرى، وذلك كله لا يتأتى إلا بالقصد والنظر بعين الدقة والعناية[1]، فالتذوق المنهجي إنما هو أسلوب التعبير الصريح الواضح، عمّا يُدركه المتذوق ـ باديء الأمر ـ وعليه من الخفاء والغموض هالةٌ تحوطه وتُجلّله.

وقد يتوهم البعض أن دلالة (المنهج)، فيما يخص الدراسة الأدبية، أمرٌ محدد اتفق عليه النقاد، وهذا ما ليس كائناً، وما ينبغي أن يكون، لأن الطريق التي يسلكها أحد النقاد في تفسير النص الأدبي قد تخالف طريق ناقد غيره، وليس هناك منحى واحد، إذا سلكه الناقد إلى الآثار الأدبية أفضى إلى كل الحقائق حولها[2]، وهذا ما يؤمن به محمود شاكر، لذا فهو يرى أن (النقد) و(المنهج النقدي) أمر واحد تتباين فيه وجهات النظر، أما ما يمكن توحيده وجعله شرطاً أساسياً لقبول المنهج، أياً كان، فهو ما يُطلق عليه محمود شاكر وصف (ما قبل المنهج)، وهو خاصٌ بتلك القصائد التي تعددت رواياتها بأسانيد مختلفة، وألفاظٍ متباينة، واختلف ترتيب أبياتها باختلاف الروايات، و(ما قبل المنهج) ينقسم إلى شطرين، شطر في تناول المادة، وشطر في معالجة التطبيق، أما شطر المادة فمُتطلِّبٌ ـ قبل كل شيئ ـ جمعها من مظانها برواياتها المختلفة، ثم تصنيفَ هذا المجموع، ومحاولة ترجيح الرواية الأصح بالاعتماد على ثقة الراوي، وعلى مناسبة اللفظة

١- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١١٨٩، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٢- ينظر: ديتشس (ديفيد)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧: ٥٩٧.

لمجرى العبارة، ثم لمجرى الكلام كاملاً، ويقتضي ذلك تحليل المادة وفحصها فحصاً دقيقاً، ثم يلي ذلك شطر التطبيق الذي يُعنى بإعادة تركيب المادة على الصورة التي تنفي عنها الاختلال والخطأ، فتقوم بعدها بناءً صحيحاً يفرض صحته على يقين المتدبر[١]، ولما استقام المنهج في ذهن محمود وصفه بأنه: «تطلّب الآثار العالقة في الأحرف والكلمات والجمل والتراكيب والمعاني الناشبة في حواشيها وأغوارها، والتي تدل دلالة على ما في ضمير صاحبها الذي أنشأها من ألوف مؤلفة زاخرة من الغرائز والطبائع والأهواء والنوازع والعادات والأخلاق، بل تدل أيضاً على الهيئة والسمت والحركة وسائر السمات الظاهرة والخفية»[٢].

وبيان محمود لمعنى التذوق يكشف ميله إلى تفسير ألفاظ اللغة بدلالة الحروف على معانٍ أصلية ثابتة في طبيعة أصحاب السليقة العربية الأولى الذين أُخذت عنهم اللغة[٣]، ويعبر عن هذه الدلالة بـ (علم معاني أصوات الحروف)، وهوعلم يبحث في «ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف -لا الحرف نفسه- من المعاني النفسية التي يمكن أن تنبض بها موجة اندفاعه من مخرجه ... وليست المعاني النفسية – أو العواطف أو الأحاسيس – هي كل ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف، بل هو يستطيع أن يحتمل أيضاً صوراً عقلية معبرة عن الطبيعة وما فيها من المادة، وما يتصل بذلك من أحداثها أو حركاتها أو أصواتها أو أضوائها أو غير ذلك مما لا يمكن استقصاؤه إلاّ بعد طول الممارسة لوحي الطبيعة في فطرة الإنسان، وبعد مدارسة اللغة ومفرداتها على أصل دقيق من هذا الباب، والاحتفال في ذلك كله للتدبر والاستقصاء ومداورة اللسان على مخارج الحروف مع حسن التفطن للمعاني الأولية التي يمكن اعتمادها أصلاً لمعنى الصوت

١- ينظر: أباطيل وأسمار: ٢٤، ٢٥.

٢- جمهرة مقالات شاكر: ١١٧٠، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٣- ينظر: ذاته: ٧٠٨، ٧٠٩، مجلة المقتطف، المجلد ٩٦، آذار/مارس ١٩٤٠.

في حرفٍ من حروف اللسان العربي»[١].

وهكذا، فدلالة الكلام ـ عند محمود ـ لا تقتصر على آثار الطبائع والغرائز والأهواء فحسب، إنما هي تمتد لتشمل ضروباً أخرى من الدلالات الخفية والظاهرة، والكامنة والمنسابة، تدل على هيئة صاحبها وسمته وصوته وحركاته، يقول في طول مدارسته للشعر الجاهلي: «ذلك كله رأيته وسمعته من خلال ألفاظ هذا الشعر، حتى سمعت في لفظ الشعر همس الهامس، وبُحة المستكين، وزفرة الواجد، وصرخة الفزع، وحتى مثلوا بشعرهم نصب عيني، كأني لم أفقدهم طرفة عين، ولم أفقد منازلهم ومعاهدهم، ولم تغب عني مذاهبهم في الأرض، ولا مما أحسوا ووجدوا، ولا مما سمعوا وأدركوا، ولا مما قاسوا وعانوا، ولا خفي عني شيئ مما يكون به الحي حياً في هذه الأرض التي بقيت في التاريخ معروفة باسم (جزيرة العرب)»[٢].

واللافت للنظر أن التذوق عند محمود شاكر لا يقع على الكلام ذاته فقط، بل يتعداه ليقع على شمائل قائله وسماته[٣]، بل وسمات عصره الذي عاشه، ويقود هذا إلى التساؤل عن مدى صدق دلالة شعر الشاعر على حياته وعلى شمائله، وعن السبيل إلى معرفة ذلك واكتشافه.

يعدّ محمود شاكر (صدق) الشاعر شرطاً أساسياً لجودة شعره، ويصف تطلبه في الشعر بأنه «شرط صحيح بلا ريب»[٤]، ويرى أن الوسيلة الوحيدة لمعرفة صدق الشاعر لا تتأتى إلاّ بقراءة الشعر نفسه، أي تأمُّل أحرفه وكلماته وجمله وتراكيبه، وما تؤدي إليه من معانٍ، فتلك كلُّها حاملة لآثار عالقة في جميعها، يستطيع (التذوق) استنباطها، وفي هذا الباب ينبغي الاحتراس

١- ذاته: ٧٠٨، ٧٠٩، المقالة ذاتها.

٢- شاكر (محمود محمد)، مقدمة الظاهرة القرآنية: ٣٥، (بن نبي (مالك)، الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٧).

٣- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١١٨٩، المتنبي ليتني ما عرفته (٣).

٤- ذاته: ١١٧٢.

من الوهم الذي يجعل مجرد مطابقة ما يقوله الشاعر لما يعتقده المتذوق أو يتوهمه دليلاً على صحّته[1].

وليدلل محمود على صدق هذه القضية عنده، يورد مثالاً قدرة المتخصصين في قراءة ما وراء (الخط) المسطور، على أن يصيبوا صواباً كثيراً موفقاً في قراءتهم للدلائل العالقة الناشبة في حواشي الخط وطواياه، وفي تعيين بعض تكوين صاحبه الذي يتميّز به عن غيره من الناس، وفي تمييزه صاحب خط من صاحب خط آخر، وإن تشابه الخطان كل التشابه، بل ميزوا التقليد المتقن الخفي البارع من أصله الذي قلده، أو ميزوا الصادق من الكاذب، فإذا كان التوصل إلى استخراج هذه الدلائل ممكناً لمن تطلبه على وجهه الصحيح في شأن عمل من أعمال جارحة صماء بكماء لا تبين، فكيف بأشرف قوة مبينة في بناء الإنسان، إنها الأقدر على حمل آثار العواطف والأخلاق والشمائل[2]، إنها «(الوثيقة الجامعة) التي تميّز إنساناً من إنسان ... وعليها تنعكس صور حياته كلها ظاهرة وباطنة. و(التذوق) عندي - والحديث لمحمود - هو الطريق إلى بعث هذه الصور، وإلى استنطاقها، وإلى حل رموزها المعقدة، وإلى بث الحياة في هامدها حتى تعود (إنساناً) يمشي ويتحرك ويتكلم ويغضب ويرضى»[3].

وفي هذا السياق يميز محمود شاكر بين استعماله للفظ (التذوق)، واستعمال غيره من الأدباء والكتاب له، وهو لا ينكر هذا التباين في الاستعمال، بل يرى أن وسائل التذوق، وأسبابه وطرائقه وأساليبه تختلف، وقد يقع الاتفاق على مظهر أو أكثر من مظاهر (التذوق)، ولكن لا يكون الاتفاق على طبيعة (التذوق)، وعلى وسائله ودرجاته وأبعاده،

١- ينظر: ذاته: ١١٧٢.

٢- ينظر: المصدر السابق: ١١٧٤.

٣- ذاته: ١١٧٤.

اتفاقاً قاطعاً لكل شبهة اختلاف[1]، ويلوح للباحثة أن هذا الأمر يتجلى في تذوق محمود لشعر المتنبي، فهو لم يتعرض لفنية النص إلاّ في مواضع محددة، فيما استغرق حديثه عن حياة المتنبي ونفسيته، مستنبطة من شعره، جُلّ الكتاب.

وهذا المعنى القائم في فكر محمود لـ «التذوق» يعدّه عبد العزيز الدسوقي مفهوماً غير خصب للتذوق الفني، يحوّل العمل الأدبي إلى وثائق تاريخية أو اجتماعية أو نفسية[2]، ومحمود يردّ على هذا بأن الدسوقي يستعمل لفظ (التذوق) في أبهى زينته حين يصفه بـ (الفني)، وهذا مباين لاستعماله هو له مجرداً من كل زينة، و(التذوق الفني) أمر يسهل التعبير عنه، كما يسهل تطبيقه، لأنه يقع في منطقة محدودة هي النص نفسه، أما معنى التذوق عند محمود فهو مغرق في الإبهام قولاً وتطبيقاً، فهو ليس قواماً للآداب والفنون وحدها، بل هو بالإضافة إلى ذلك قوام كل علم وصناعة، وإذا أحسن الإنسان التذوق فإنه يَدُلّ بذلك على سلامة عقله وقلبه ونفسه، وحسن مأخذه للأمور[3].

ويؤكّد محمود تلك العلاقة الوثيقة القائمة بين النص الأدبي وحياة قائله وعصره، والمناسبة التي قيل فيها، ويؤمن بارتباط الآداب بتاريخ الأمة ويصف ذلك بأنه «أمر مفروغ منه»[4]، واستطلاع تاريخنا العربي يؤكد أن الشعر يُعَدُّ وثيقة مهمة للخبر التاريخي، خاصة إن أنشده مساهمون في الأحداث[5]، كما أن رواة الأدب كانوا يعتمدون على التاريخ في تفسير كثير من القصائد وتحليلها، حتى امتزج الأدب بالتاريخ، وصار مألوفاً أن يكون

١- ينظر: ذاته: ١١٧٦.

٢- ينظر: الدسوقي (عبد العزيز)، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨: ١٧٢.

٣- ينظر: أباطيل وأسمار: ١٣٤.

٤- ذاته: ٢٦.

٥- ينظر: خليل (عماد الدين)، في التاريخ الاسلامي، فصول في المنهج و التحليل، المكتب الإسلامي، بيروت،ط١٩٨١:١٣١،١.

المؤرخ راوية للأدب، وأن يكون راوية الأدب مؤرخاً[1]، ويلوح للباحثة أن دارس الأدب إذا لم يكن مطيقاً لدراسة التاريخ والعادات والأخلاق والديانات التي بها تعد الأمة كياناً قائماً متميزاً، فهو أشبه بمن يجتث الشجرة من أصولها، ثم يروم لها أن تنبت في الفضاء!

ومحمود يؤثر الاعتماد على الشعر ذاته، إذا خالفت الأخبار ما يرد في شعر الشاعر من دلالات على حياته، وفي كتابه:(المتنبي)، نلاحظ أنه لا يركزعلى قراءة الشاعر بتَتبُّع تراجمه وأخباره، لأن هذه القراءة صوّرت حياة أبي الطيب مائجة مختلطة، يصعب فهمها على وجه صحيح[2]، إنما يولي اهتمامه الأكبر لتذوق قصائده، بما قاده للكشف عن حركة وجدان أبي الطيب في شعره واضحة كل الوضوح، ويُخيّل للباحثة أنّ الصدق الذي استشعره محمود في شعر المتنبي إنما تأتّى له، لِتوافقٍ قام بين شخصيتهما، وبين معاناتهما، فكلاهما ماجدٌ عظيم القدْر لم يظفر بما يستحق من تقدير، يُضاف إلى ذلك موهبةٌ فذّة للمتنبي في الشعر، وأخرى باهرةٌ لمحمود في التذوق.

ومحمود لا يعدّ شعر كلّ الشعراء صادقاً في التعبير عن دخيلة أنفسهم، وعن حياتهم كما عاشوها، إنهم قِلّةٌ أولئك الذين يُمثّل شعرُهم حياتهم،لكن بِوسع المتذوق الحَذِق اسستنباط صدق الشاعر أو كذبه، إذا سَبَرَ شعره متذوّقاً، لا قارئاً حسب، وترى الباحثة أنّ تناقض الشاعر في مواقفه وتعبيراته لا يُؤول بالكذب دائماً[3]، بل قد يكون تناقضه في التعبير انعكاساً لاضطراب نفسه وعدم استقرارها، والكذب ـ في هذا ـ لايخفى لأن لغة الشاعر كفيلةٌ بكشف

١- ينظر: ذاته: ١١٦، نقلاً عن: علي (جواد)، موارد تاريخ الطبري، مجلة المجمع العلمي العراقي ١: ١٧٣.

٢- ينظر: شاكر، خطبة كتاب المتنبي: ٤٨.

٣- هذا ما تمّ تجريبه في قراءة الباحثة لقصيدة محمود (ألست التي؟!)، فتعبيرات محمود، ولغته التي استعملها، تكشف فيه ضعف من يحب، لا جبروت من يبغض. (ينظر الفصل الرابع من هذه الدراسة، قراءة في قصيدة: ألست التي؟!).

حقيقة وجدانه.ويظل (التذوق) معنىً قائماً في فكر محمود بصورة واضحة، لكن معاناة الإبانة عنه، والكشف عن حقيقته شيئ مختلف، ذلك أنه أمر متعلق باللغة، «واللغة قمة البراعات الإنسانية وأشرفها، وهي أبعد منالاً مما يتصوره المرء بأول خاطر، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة (شعر) أو (كلام مبين)! عندئذ تعيى الألسنة عن الإبانة عن مكنون أسرارها»[١].

- **أصول المنهج:**

أما عن ابتداع محمود لمنهجه، فهو يبرأ من ذلك، ويرى أنه إنما عمد إلى ما كان خفياً فاستشفه، ودفيناً فاستنبطه، ومشتتاً فجمعه، ومفككاً فلاءم بين أوصاله، وفي هذا يقول: «ولا أزعم، معاذ الله، أني ابتدعت هذا المنهج ابتداعاً بلا سابقة ولا تمهيد، فهذا خطل وتبجح. بل كل ما أزعمه أني بالجهد والتعب، وبمعاناة التفتيش في هذا الركام من الكلام، جمعت شتات هذا المنهج في قلبي، وأصّلت لنفسي أصوله، مع طول التنقيب عنه في مطاوي العبارات التي سبق بها الأئمة الأعلام من أصحاب هذه اللغة، وهذا العلم، في مباحثهم ومساجلاتهم ومثاقفاتهم وما يتضمنه كلامهم من النقد والاحتجاج للرأي»[٢].

وترى الباحثة أنّ هذا الغموض الذي أحاط بمناهج الأقدمين – وما عبر عنه محمود بأنه خفي دفين– أمرٌ تفرضه طبيعة الباب الذي يدّارسونه، فالأدب باب من النظر غير دقيق، وقد طال الاختلاف في طبيعة كونه علماً أم فناً، وحريّ لذلك أن تكون مناهج درسه غير واضحة المعالم والحدود، وأن تكون الإبانة عنها أمراً صعباً، وقد عانى محمود هذا في منهجه، فبينما هو في ذهنه طريق لاحب مستتب، غير أنه في ذهن مَن يقرؤه معنى يروغ ولا يبين، وقد يضل الكثيرون في فهمه على الوجه الذي أراده.

١- نمط صعب: ١٦٩.

٢- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ١٠.

وبوادرُ هذا المنهج كانت تلوح كاللمحة الخاطفة، والإشارة الدالة منذ عهد صحابة رسول الله ﷺ ثم ازداد وضوحها عند علماء التابعين، ثم تجلت بصورة أكثر تحديداً عند مَن تلاهُم من الفقهاء والمحدثين وكبار الكتاب في التاريخ العربي، وعندما استقر تدوين الكتب، صار نهجاً مستقيماً عند الكاتبين جميعاً، والذي ميّز تطور المنهج عندهم صدوره عن ثقافة متكاملة متماسكة راسخة الجذور، فكان أن سار هذا التطور على نهج واحد بيّن، رغم اختلاف العقول والأفكار والمذاهب[1].

ويعترف محمود للعلامة: عبد القاهر الجرجاني، بالسبق إلى منهجه في التذوق، إذ يقول: «وكلام هذا الإمام الجليل وإن لم يكن صريحاً كل الصراحة في الدلالة على منهجي، إلاّ أنه أشبه شيئ به»[2]، ولا يخفى تميّز منهج محمود في التذوق بالوضوح والشمول قياساً إلى الإشارة البسيطة، والتلميح الخفي عند عبد القاهر.

ومثال ذلك إشارة عبد القاهر[3] إلى ما يكمن وراء اللغة، فاللغة ليست مجرد علامات اصطلاحية للفكر، إنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بما فيها من خيال وإحساس وفنّ[4]، ويعبّر عن ذلك بقوله إن «الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس»[5]. وهذا الذي يُلمح إليه عبد

١- ينظر: ذاته: ٢٦، ٢٧

٢- المصدر السابق: ١١.

٣- سيتم الاستشهاد بما ورد عن عبد القاهر في كتاب (دلائل الإعجاز) فحسب، لأن محموداً يشير إلى أنه توهم حين فرغ من إجراء منهجه في التذوق على كل كلام غير الشعر، أنه قد سبق إلى ذلك، حتى طُبعت (الرسالة الشافية) لعبد القاهر، بعد أكثر من عشرين عاماً، فوجد فيها ما توهم أنه سَبق إليه، فالباحثة تشير إلى ذلك دون أن تعدّه من أصول المنهج، لأنه كان مجهولاً له حين طبق منهجه، ينظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ١٠، ١١.

٤- ينظر: العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤: ٢٨٢.

٥- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة، ط٣، ١٩٩٢: ٥٦.

القاهر أو يكاد، يُجلّيه محمود بوضوح أشد، فالتأمل في البيان الإنساني هو الذي قاده إلى الكشف عن شمائل قائل النص، فرأى حياة عرب الجاهلية عبْرَ قراءته لشعرهم، ولم تغب عنه حتى حركاتها الخفية.

كما تستوقف المتأملَ حيرةُ محمود في تذوقه للنصوص، فالتذوق «ليس عملاً ميسوراً ممهد السبل، ولا عملاً موقوتاً بساعته حتى إذا فُرِغَ منه ذهبت حاجة النفس إليه، بل هو عمل خفي متشعب معقد يخالط العقل والنفس ويثيرها ويهزّها ويقلبها بتقلب الخواطر تقليباً لا تكاد تبلغه الصفة»[١]، وإبهام لفظة (التذوق) شبيه بما عاناه عبد القاهر من قبل إزاء لفظة (البلاغة)، فقد كان ـ الجرجاني ـ يجد أنه «ليس في جملة الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض، ولا أعجب شأناً، من هذه التي نحن بصددها (يعني البلاغة)، ولا أكثر تفلتاً من الفهم وانسلالاً منها وأن الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها والإخبار عنها رموز لا يفهمها إلاّ من هو في مثل حالهم من لطف الطبع»[٢].

والكلمة – عند عبد القاهر – تحتمل العديد من المعاني، فليس ما يَرِد في المعجم من معنى الكلمة هو كل شيئ، وإنما يحدد المعنى السياقُ الذي ترد فيه الكلمة، وأنت «تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كَلِماً بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حَسُنَت حَسُنَت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً»[٣]، والسياق والالتفات إلى أهميته هو ما دفع

١- شاكر (محمود محمد)، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، دار المدني/ جدة، ط١، ١٩٩٧: ١١٣، ١١٤.

٢- دلائل الإعجاز: ٢٥٠.

٣- ينظر: نمط صعب: ٢٢٣، ٢٢٤.

محموداً إلى استنباط معاني بعض الكلمات من الشعر القديم، متجاوزاً ما حدده المعجم من دلالات، من ذلك تفسيره للفظة (الحي) في قصيدة ابن أخت تأبط شراً، حين قال:

«فادّركنا الثأر منهم، ولما ينج ملحيين إلا الأقل»

فـ (الحي) عند أهل اللغة (يقع على بني أب واحد، كثروا أو قلوا)، وعلى هذا المعنى اقتصرت كتب اللغة، بينما يقترح محمود أن يزاد على كتب اللغة: «أن (الحي) الطائفة، والفئة، والجماعة من الناس، كانوا بني أب واحد أو جماعة من قبائل شتى»، ويورد شاهداً من الشعر جاء فيه (الحي) بهذا المعنى، كما يؤكد أنّ سياق الشعر يقتضي هذا المعنى[1].

ويتنبأ محمود بخطأ الرواة في النقل، استناداً إلى المعنى في سياق الحديث، فهو يؤثر لفظة (سقّنيها) على لفظة (فاسقنيها) في قول الشاعر:

«سقنيها يا سواد بن عمرو، إن جسمي بعد خالي لخلّ»

مع أنّ أكثر الرواية جاءت بلفظة (فاسقنيها)، ويعلل اختياره هذا بأنه وجد أن هذه الفاء تفسد المعنى، «لأنها تنقل (حديث النفس) هذا، فتجعله سرداً واحداً، كأنه قال: (حلت الخمر، فمن أجل ذلك اسقنيها) وهذا ليس بشعر صالح هنا. ثم لأن (سقّنيها) بلا فاء، فيها من تصوير حركة العجلة والشوق، حتى كأنك تراه وهو يمد إليه يد المتناول من خلال النغم، وحتى كأنك تراه يتناول بيده قدحاً بعد قدح، قد تلألأ وجهه، وضحكت عيناه بريقاً يومض».

بقيت إشارة إلى نظرة كلّ من الرجلين إلى مسألة (إعجاز القرآن)، فقد كانت هذه غاية عبد القاهر، وكان سبيله للبرهان عليها البحثُ عن العلل التي بها كان التباين في الفضل بين كلام شعراء الجاهلية الذين ملكوا

١- ذاته: ٢٢٦.

ناصية اللغة، وتفوقوا في فصاحة القول وبلاغته، وأسلوب القرآن الذي كان على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ويرى أن من المحال إدراك ذلك إلاّ بمعرفة الشعر في العصر الذي سبق نزول القرآن، وإثبات ما امتاز به، ليكون حجةً على صدق النبوة، تُعرف في كل زمان وأوان[1].

وهذه الغاية – أي إثبات إعجاز القرآن – هي ذاتها التي سعى إليها محمود شاكر، إلاّ أنه سبقها بخطوة لم يكن منها بُدّ، وهي ـ كما يرى ـ: «دراسة شعر أهل الجاهلية، من الوجه الذي يتيح لنا أن نستخلص منه دلالته على أنه شعر قد انفرد بخصائصه عن كل شعر جاء بعد من شعر أهل الإسلام. فإذا صح ذلك، ... وجب أن ندرس هذا الشعر دراسة متعمقة، متلمسين فيه هذه القدرة البيانية التي يمتاز بها أهل الجاهلية عمن جاء بعدهم، ومستنبطين من ضروب البيان المختلفة التي أطاقتها قوى لغتهم وألسنتهم. فإذا تم لنا ذلك، فمن الممكن القريب يومئذ أن نتلمس في القرآن الذي أعجزهم بيانه، خصائص هذا البيان المفارق لبيان البشر»[2].

وهكذا، فقد اتفقت الغاية التي قصد إليها عبد القاهر وغاية محمود ـ فيما ترى الباحثة ـ إلاّ أنّ الأول بادر إلى تطبيق منهجه على آيات القرآن الكريم، فيما أجّل الآخرُ ذلك إلى وقتٍ تُمكِن فيه محاولةُ التهدّي إلى أسرار البيان الإلهي المعجِز، بعد أن تستقرّ الخطى التي ما زالت تتلجلج في تذوقِ بيان البشر.

كما ينوّه محمود بسبق أحد أئمة النقاد القدماء، وهو محمد بن سلام الجمحي، للإشارة إلى الأساس الذي بنى عليه أهل العلم نظرَهم في رواية الشعر الجاهلي، لتمحيصه وتمييز صحيحه من سقيمه، فهم لم يُشكِل عليهم ما وضع الرواة، ولا ما وضع المولّدون، إنما كان يلتبس عليهم ما يقول

١– ينظر: دلائل الإعجاز: ٨، ٩.

٢– مقدمة الظاهرة القرآنية: ٣٥، ٣٦.

أهل البادية من ولد الشعراء أو من غير ولدهم من شعر ينسبونه إلى شعراء الجاهلية، وقد كانوا - بحسن بصرهم بالشعر - قادرين على تمييز صحيح ذلك من باطله[١]، والشعر - عند ابن سلام - هو الذي يتضمن الدليل على صحة نسبته إلى الجاهلية أو بطلان هذه النسبة، وصدق الراوي أو كذبه لا يغني عنه ولا يقدح فيه[٢]، وهذه ذات الطريق التي سلكها محمود في تخليص الشعر الجاهلي والإسلامي مما لحقه من وضع الوضاعين، وتزييف المزيفين.

وهكذا فمحمود لا ينكر أن بعض طريقته وردت على أذهان الكثيرين ممن سبقوه، لكن أحداً منهم لم يتخذ ذلك منهجاً، أو طريقاً واضحاً يسير فيه ويلتزم به.

وتكمن أهمية هذا المنهج في كونه نابعاً من تراثنا وأنه، رغم لقائه مع منطلقات المناهج النقدية الحديثة، لم ينقل عنها[٣]. وهذا ما يتجلّى واضحاً في ذهن محمود حين يشير إلى أن التجديد ينبغي أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة، حية في نفوس أهلها، لا يتولاها إلاّ من تمكنت في نفسه ثقافته ولغته وتاريخه وعقيدته، وانغرس في ذلك كله بحيث أصبح قادراً على تذوقه وإدراك خفاياه[٤]، وعلى دارس الفن الأدبي أن يكون مهيئاً لقراءة النصوص النثرية والشعرية مستنبطاً منها ألفاظاً دالة على المعاني، وألفاظاً حملت دلالات التطور الأدبي والفكري والعقلي لأهل هذه اللغة، كما

١- ينظر: الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار المدني، جدة، ط٢، ١٩٨٠، ١: ٤٦، ٤٧.

٢- ينظر: نمط صعب: ٣٦٥.

٣- ينظر: حافظ (صبري)، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشرقيات، القاهرة، ط١٩٩٦:١٦١، ٢، ويُلاحظ التقاء منهج محمود في التذوق بمنهج القراءة الفاحصة أو نظرية التلقي (Deep Reading)، (يُراجع للقراءة حول هذه النظرية: المبارك (محمد)، استقبال النص عند العرب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩).

٤- ينظر: شاكر، خطبة كتاب المتنبي: ٢٥.

حملت سماتٍ مميِّزةً من ضمير قائلها[1][3]، مُجانباً – ما وسعه – لما أُورثه من الاستهانةِ بها، لأن الاستهانة «داء وبيل يطمس الطرق المؤدية إلى العلم والفهم»[2]، ومحمود بهذا يؤكد ضرورة التجرد من اتخاذ فكرة مسبقة عند قراءة النص، والحكم عليه.

وينبغي ألاَّ يُفهم مما ذُكر أنَّ محموداً استثنى المناهج الأخرى، بل إن ما رفضه هو دعوة المناهج الحديثة إلى العالمية، وإمكانية تطبيق مناهج الغرب على أدبنا وتراثنا العربي، دون أن يكون لكل أمة خصوصية تميّزها عمن سواها[3]، وهذا ذاته سبب اعتراض محمود على المناهج الأدبية الحديثة التي يصفها بـ (الفاسدة)، والتي يتسم الداعون إليها بميلهم إلى رفض (القديم) والاستهانة به، دون وعي بأهميته، والغلو في شأن (الجديد) دون إدراكٍ لصدوره عن ثقافة لا تلائمهم ولا تنسجم معهم[4].

- **نماذج من تجربة التطبيق:**

أ. المتنبّي:

يُعدّ ما جاء به محمود، في سياق تحليله لشعر المتنبي، خارجاً عما يعتبره كثير من النقاد مادّة النقد والدرس الأدبي، وحسب تعريفهم للنقد، فكتاب محمود يدور في الفضاء المحيط بالنص الأدبي، ويتفيأ الظلال التي ينشرها بوحي من الخيال، دون أن يقصد إلى تحليل الجمال في النص من الناحية الفنية.

١- ينظر: أباطيل وأسمار: ٢٥.

٢- شاكر (محمود محمد)، مقدمة أسرار البلاغة: ٢١، (الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني/ جدة، ط١، ١٩٩١.

٣- ينظر: عبد الدايم (صابر)، العلامة محمود محمد شاكر في مواجهة النص (رؤية ومنهج)، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٦: ٤٧.

٤- ينظر: شاكر، خطبة المتنبي: ٢٢، ٢٣.

وقد سبقت الإشارة إلى معنى (التذوق) في فكر محمود، وكيف أنه يشمل النص، وما يحيط به، وما يعكس من ظلال على حياة صاحبه، ويَستشف – من تذوقه لشعر المتنبي وما ورد من أخباره – أنه علوي النسب، والذي قاده إلى هذا الاستنتاج هو الغموضُ الذي أحاط بنسبه نتيجة تناقض ما ورد من الأخبار عنه مع شخصيته التي يكشف عنها شعره، فهو في شعره يفخر بقومه، قائلاً:

وإني لَمِن قومٍ كأنّ نفوسَنا بها أَنَفٌ أن تسكنَ اللحمَ والعظما[1]

بينما الأخبار التي وردت عنه، تزعم أنه ابن سقّاء بالكوفة!، وهو نفسه يكتم نسبه، فيما يثير الاستغراب والحيرة، يقول:

لا بقومي شَرفتُ بل شرفوا بي وبنفسي فخرتُ لا بجـــدودي

وبهم فخرُ كلّ مَن نطق الضـا دَ وعَوذُ الجاني وغوثُ الطريدِ[2]

وما من قوم يفخر بهم (كل مَن نطق الضاد) غير أبناء عليٍّ كرّم الله وجهه وفاطمة بنت رسول الله ﷺ، فلماذا يكتم فخره بهم، ويفخر بنفسه؟!

ثم يعاود الإشارة إلى حقٍّ له مسلوب، إذ يقول:

سأطلب حقّي بالقنا ومشايخٍ كأنّهمُ مِن طولِ ما التَثَموا مُرْدُ[3]

فكأنه يميل إلى الإفصاح عن علويته، إلا أنّ ما يَرُدُّه عدم إقرار العلويين أنفسهم بذلك -لأمرٍ ما لم يبلغ علمَنا- وحين يحاول إظهارَ نسبِه، يُتَّهمُ بادِّعاء النُّبوّة، ويُرمى به في السجن، فيخرج منه كارهاً للعلويين، أو -بعبارةٍ أدق- لأدعياءِ العلوية.

١- البرقوقي (عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ج٤: ٢٤٣.

٢- ذاته، ج١: ٤٦، ٤٧.

٣- ذاته، ج٢: ٩٢.

يقول محمود: «وبعد تردد طويل وحيرة، بين دلالة تذوق الأخبار، ودلالة تذوق الشعر، لم أجد مناصاً من أن أفرض فرضاً يزول به هذا الغموض الذي يكتنف حياة هذا الشاعر، ويرفع اللثام عن مكنون شعره الذي دلّني عليه التذوق. وأخذت هذا الفرض، وعرضتُ عليه شعر أبي الطيب كله متذوقاً متأنياً، فلان لي عصيه واستقام مُعْوَجّه، وأسفر كل ما كان عليه نقاب وحجاب، وتحرك كل ما تذوقته من شعره، وتحركت معه أخباره. فعندئذ بلغت حد القطع بأن أبا الطيب (علوي) النسب فرضاً يشبه الحقيقة!!»[1].

وقد وقع محمود – فيما بعد – على الدليل الذي يثبت صحة ما ارتآه وذهب إليه، فقد وصلت إليه ترجمة المتنبي نقلاً عن ابن عساكر، وابن العديم، يقرران فيها أن المتنبي علوي بالرضاعة[2]، «والرضاع لُحمة كلحمة النسب»[3]. وهكذا فقد أثبت محمود أن منهجه كان مستقيماً، لا في دراسة الشعر فحسب، بل في نقد الأخبار كذلك.

كما شُغل محمود بالرد على من ادّعى نبوة المتنبي، اعتماداً على تذوق الأخبار الواردة في هذا الشأن، وهو يورد روايتين: إحداهما للتنوخي، والأخرى لأبي عبد الله اللاذقي، فأما الأولى فيرويها علي بن المحسّن عن أبيه المحسن التنوخي، عن القاضي أبي الحسن بن أم شيبان الهاشمي الكوفي، يقول فيها: «وقد كان المتنبي لما خرج إلى كلب وأقام فيهم ادّعى أنه علوي حسني، ثم ادّعى بعد ذلك النبوة، ثم عاد يدّعي أنه علوي، إلى أن أُشهد عليه بالشأم بالكذب في الدعويين، وحُبس دهراً طويلاً، وأشرف على القتل، ثم استتيب، وأُشهد عليه بالتوبة وأطلق»[4]، ومحمود يقدح في صحة رواية التنوخي، لأنه يحمل لأبي الطيب في صدره شحناء، هي نتيجة

١- شاكر، خطبة كتاب المتنبي: ٥٤،٥٣.

٢- ينظر: ذاته: ٥٤-٥٦.

٣- ذاته: ٥٧.

٤- التنوخي (أبو علي المحسن بن علي) ت ٣٨٤هـ، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق: عبود الثالجي، ١٩٧٢، ج٤: ٢٤٧.

صلة المتنبي بأبناء عمومته الذبن أُورِث الحقد عليهم، وروايته لا تخلو من العجب، ذاك أنه يرتب ظهور أمر المتنبي على درجات ثلاث: «الأولى: ادعاؤه العلوية، والثانية: ادعاؤه النبوة، والثالثة: ادّعاؤه العلوية مرة أخرى. فأما أن يدعي العلوية، ثم يعود فيدّعي النبوة، فهو قول لا بأس فيه، ولكن العجب أنه بعد هذا عقب على (النبوة) بلفظ التعقيب (ثم)، فقال: (ثم عاد يدّعي أنه علوي). فالذي يدعي النبوة ويُبايع بها، ... لا يعقّب على هذه الدعوى بالعلوية. فادعاء الرجل النبوة، ثم انحطاطه منها إلى العلوية، إكذاب لنفسه، وإقرار منه بالمخرقة على الناس والعبث بهم»[1].

وحدّث التنوخي أيضاً، عن أبيه المحسن قال، حدّثني أبو علي بن أبي حامد قال: «سمعتُ خلقاً بحلب يحكون، وأبو الطيب بها إذذاك، أنه تنبأ ببادية السماوة ونواحيها إلى أن خرج له لؤلؤ، أمير حمص من قِبل الإخشيدية، فقاتله وأنفره، وشرد من كان اجتمع إليه من كلب وكلاب وغيرهما من قبائل العرب، وحبسه في السجن حبساً طويلاً، فاعتلّ وكاد أن يتلف، حتى سئل في أمره فاستتابه، وكتب عليه وثيقة أشهد عليه فيها ببطلان ما ادّعاه ورجوعه للإسلام، وأنه تائب منه ولا يُعاود مثله، وأطلقه»[2]، وهذا الحديث تكمن علّته في غرابته عما جرت عليه الأحكام في شأن من يدّعون النبوّة، فأن يُستتاب المتنبّي، ويُشهد عليه أنه تائب، فهذا ليس بغريب وهو الحكم مع المتنبئين، وأما أن يكتب أمير حمص عليه وثيقة ببطلان نبوته، فهذا أمر لا معنى له، لأن الوثيقة إنما تُكتب فيما يُخاف من قِبله معاودة الدعوى، فتكون إقراراً مكتوباً مشهوداً عليه بالبطلان من المدعي نفسه، ... أما النبوة فالأمر فيها على غير ذلك، فإن الرجل إذا ادّعى النبوة ثم استتيب وأشهد على نفسه بالكذب فيما ادّعى، ثم رجع بعد ذلك يدعيها مرة أخرى، لم يكن يُنظر حتى يُحاج الناس فيما يدّعي، ويقول لهم: إنكم لم تأخذوا عليّ وثيقة

١- شاكر، المتنبي: ٢٠٧.

٢- نشوار المحاضرة، ج٨: ١٩٨.

مكتوبة مشهوداً عليّ فيها بالكذب، وإنما يكون جزاؤه القتل من غير انتظار ولا استتابة»[١].

أما ما يرويه اللاذقي فهو عجب كله، وبطلانه بيّن للمتدبّر أدنى التدبر، فهو يضع الكلام وضعاً – ولا يرويه رواية، في حوارٍ يديره بينه وبين المتنبي، يقرر في نهايته أنه بايع المتنبي، وأخذ البيعة لأهله أيضاً على الإيمان به، لما سمع كلامه، ورأى معجزة حبس المطر، ومحمود يرى أن وصف اللاذقي كلام فتى في السابعة عشر بأنه (ما مرّ بسمعه أحسن منه) إما أن تكون «كلمة جاهل، وإما كلمة وضاع يريد أن ينتقص من الرجل، فهو يهيئ لانتقاصه بامتداحه وتعظيمه»[٢]، أما انبهارُه بمعجزة حبس المطر، فأمرٌ ينفيه ما أورده اللاذقي من أنه رأى كثيراً «من أهل السَّكون وحضرموت يفعلون صدحة المطر ولا يتعاظمونها»[٣]، فإذا كان اللاذقي على علم بهذه الصدحة، فكيف آمن بنبوة المتنبي!!

ويمضي محمود في تحليل رواية اللاذقي ومحاكمتها، فيُنكِر عليه دعوى أن دعوة المتنبي قد عمّت كل مدينة بالشام وبويع له بها، فـ «كيف يكون هذا؟ والشام إذذاك منزل من منازل أئمة الدين والعلم، ... ليكن اللاذقي رجلاً لا عقل له، أفيكون أهل الشام كلهم هذا الرجل!!»[٤].

ومما يؤكد كذب هذه الرواية، الادّعاء بأن المتنبي كان عارفاً بالفلوات ومواقع المياه، ومَحالّ العرب بها، وهذا لا يتأتى إلاّ لمن وُلد بهذه البلاد ونشأ بها، لا لعابر مرّ بها، فأقام بعض الوقت كما كان المتنبي.[٥]

١- شاكر، المتنبي: ٢٠٨.

٢- المصدر السابق: ٢٠٩.

٣- ذاته: ٢١٠.

٤- ذاته: ٢١٠.

٥- ينظر: ذاته: ٢١١، ٢١٢.

ويتابع محمود نفي الروايات التي وردت في شأن نبوة المتنبي، معتمداً سبيل مراجعة السند، وعدالة الراوي، وسبيلاً آخر هو محاكمة الرواية ذاتها بقياسها إلى ما عُلِم من سيرة حياة المتنبي، أو عرضها على المنطق العقلي.

ويبقى أمرٌ أساسي، كان لمحمود السبق في استنباطه، والإشارة إليه، هو حب أبي الطيب لخولة أخت سيف الدولة، وقد اهتدى إلى هذا الفرض بتذوق شعره لا غير، ومراقبة احتداد حركة وجدانه أو فتورها، أما الأخبار عن ذلك، فليس ثمة ما يؤيّدها[1]، والذي لاحظه محمود من تتبع شعر المتنبي ذلك الفرق الكبير بين شعره الأول وشعره الذي قاله في حضرة سيف الدولة، من حيث التجويد في كلماته ومعانيه، وروعة حكمته وبلاغته، وقد استروح في شعر الرجل «نفحةً من نفحات (المرأة) التي تكون من وراء القلب تصنع للشاعر المبدع بيانه، وتتخذ من فنها النِسْوي مادة تهيئها لفن صاحبها وعبقريته ونبوغه»[2].

وأبو الطيب، حين أحب، لم يكن في حبه شاعراً غَزِلاً رقيق البيان، بل كان يمتد إلى غايات بعيدة من الحكمة والرجولة والكبرياء تفرضها شخصية هذا الرجل، وربما كان عدم الالتفات إلى هذا الأمر، هو ما صرف النقاد عن افتراض وجود تجربة حب عنيفة في حياة المتنبي، إلاّ أنه لا يصح «أن لا يكون أبو الطيب عاشقاً صباً متدلهاً، ما لم نجد في شعره غزلاً ولا أنيناً وحنيناً وبكاءً»[3].

ثم يحاول محمود أن يُعيّن (المرأة) التي أحبها أبو الطيب، بتذوق شعره، ويقوده هذا التذوق إلى الوقوف عند قصيدة رثاء يعزي بها أبو الطيب سيف الدولة بموت أخته الصغرى، يقول فيها:

١- ينظر: شاكر، خطبة كتاب المتنبي: ٦٨.

٢- ينظر: شاكر، المتنبي: ٣٣٥.

٣- المصدر السابق: ٢٣٦.

قاسمتك المنون شخصين جَوراً جعل القِسمُ نفسه فيه عدلا
فإذا قِست ما أخذن بما غا درن سرى عن الفؤاد وسلّى
وتيقنت أن حظك أوفى، وتبينت أن جَدَّك أعلى[1]

«فأبو الطيب يطلب من سيف الدولة أن يقيس أخته الصغرى التي ماتت إلى أخته الكبرى التي بقيت له، فإذا فعل ذلك كان سلوى له وتسرية للهم عن قلبه. ولا ندري – والكلام هنا لمحمود – كيف يتفق أن يخطر لشاعر يرثي امرأة محجبة ماتت، أن يذكر أخرى وتكون أختها ويعزي أخاها بهذا العزاء الغريب؟ ثم يزيد فيقول له: إنك إذا فعلت ذلك الذي دللتك عليه (تيقنت) أن حظك في بقاء هذه الكبرى أوفى من حظ الموت في أخذ الصغرى؟ وكيف يُيَقِّن أبو الطيب سيفَ الدولة من حسن حظه ببقاء الكبرى، إلاّ إذا كان هو على يقين من ذلك؟ وكيف يكون على يقين من ذلك إلاّ وهو يعرفها معرفة تفضي به إلى هذا اليقين؟»[2]، ثم نجده يرثي هذه الأخت الكبرى (خولة) لما ماتت بعد ذلك بسنوات ثمان، والفرق بين القصيدتين واضح جلي، فقصيدته التي رثى بها خولة، عدّة أبياتها أربعة وأربعون بيتاً، منها واحد وثلاثون في ذكر خولة، وستة أبيات في ذكر الدنيا ونكدها، وسبعة أبيات في ذكر سيف الدولة، على حين أنه في رثاء أختها الصغرى لم يذكرها إلاّ في ثلاثة أبيات من قصيدة عدّة أبياتها اثنان وأربعون بيتاً، وهذا وجهٌ في الدلالة على منزلة خولة التي تحتلها من نفسه[3].

ويجدر الإلماح إلى ما أعان محموداً على الكشف عن أسرار قلب المتنبي ونفسه وحياته، فأبو الطيب يصف وقوع الخبر عليه موقعاً أليماً فيقول:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فـــزعتُ فيه بآمالي إلى الكذب

١– البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج٣: ٢٤٦.

٢– ينظر: شاكر، المتنبي: ٣٣٧، ٣٣٨.

٣– ينظر: ذاته: ٣٣٧، ٣٣٨، وينظر: البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج١: ٢١٥-٢٢٥، ج٣: ٢٤٢-٢٥٣.

حتى إذا لم يَدَع لي صدقه أملاً　　شرقتُ بالدمع حتى كاد يشرق بي[1]

ويرى محمود أن هذين البيتين أول ما قاله أبو الطيب من القصيدة، حين بلغه خبر موت خولة، وهو يصرّح فيهما بكل ما يضمر من حب لخولة، فخبر وفاتها «يطوي الجزيرة كلها يقصده وحده دون غيره، وقد خصص ذلك بقوله (حتى جاءني)، وفي هذا من غلبة الحب على قلب أبي الطيب ما جعله يرى أن هذا الخبر بموتها – الذي سمعه وهو بالعراق، وكان قد علمه الناس ولاشك – لم يقطع أرض الجزيرة إلاّ ليبلغه هو، والحب دائماً يخص ويضيِّق بمثل ذلك، ولا يرى فيه الشركة، ولو تساوى الناس جميعاً في المشاركة فيه أو العلم به ... فهذا من أبي الطيب دليل على أن كلامه هذا ليس كلام شاعر يرثي أخت صديقه وأميره، وإنما هو كلام قلب محبٍّ مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه»[2]. كما تتجلى لوعة أبي الطيب في قوله:

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت　　فكيف ليل فتى الفتيان في حلب؟

يظن أن فؤادي غير ملتهب　　وأن دمع جفوني غير منسكب[3]

فالليل لا يطول على شاعر لموت أخت أميره، إنما يطول عليه لفقد حبيبته، والبيت الثاني يشير إلى أن سيف الدولة كان على علم بهذا الحب، وأنه وعد أبا الطيب أن يزوجه أخته هذه، وكان هذا سراً بينهما، غير أنه لم يفِ بما وعد، ولولا علم سيف الدولة بذلك، لما استباح أبو الطيب لنفسه أن يُكثر الإشارة إلى أمره وأمر خولة، والحب الذي بينهما[4].

١- البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج١: ٢١٦.

٢- شاكر، المتنبي: ٣٤١.

٣- البرقوقي، شرح ديولن المتنبي، ج١: ٢١٧.

٤- ينظر: شاكر، المتنبي: ٣٤١، ٣٤٢.

كما أن ذكر أبي الطيب أخلاق خولة وما كانت عليه من [1] علو النفس منذ نشأتها، بل وذكر حسن مبسِمها، إذ يقول:

ومن مضت غير موروث خلائقها وإن مضت يدها موروثة النشب
وهمها في العلى والمجد ناشئةً وهم أترابها في اللهو واللعب
يعلمن حين تُحيّا حسن مبسِمها وليس يعلم إلاّ الله بالشنب[2]

ليحمل دلالةً واضحةً على أن معرفته بها كانت معرفة صحيحة عن خبرة ولقاء[3]، وأيضاً قوله:

ولا ذكرت جميلاً من صنائعها إلاّ بكيتُ ولا وُدٌّ بلا سبب[4]

«وهذا دليل على ما كانت تُسبغ عليه (خولة) من صنائعها وفواضلها مما يستجلب له البكاء حين يذكرها، وما نظنّ أن صنائع (خولة) عنده كانت معشار صنائع سيف الدولة، ولكن حُب أبي الطيب هو الذي جعل صنائعها من قلبه بهذه المنزلة»[5]، ثم إنَّ محموداً يطيل الوقوف على هذه القصيدة وعلى غيرها من قصائد الديوان[6]، ليكشف عن أعمق أسرار نفسية المتنبي، بطول التأمل، وحسن التذوق، وما القصدُ – في هذه الإشارة العاجلة – إلاّ ضربُ المثل على الكيفية التي تناول بها محمود تذوق النصوص – شعراً كانت أم أخباراً – للكشف عن حياة الشاعر، لا كما عاشها، بل كما أحسها، ولعل القارئ يلحظ أن محموداً، حين يواجه الشعر متذوقاً، لهو (شاعر) يُدرك أخفى إشارات الشعراء، ويكتفي بالتلميح دون التصريح، وبالهمس دون الجهر من القول.

١- البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج١: ٢١٨.
٢- ذاته، ج١: ٢١٨.
٣ ينظر: شاكر، المتنبي: ٣٤٢.
٤- البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج١: ٢٢١.
٥- شاكر، المتنبي: ٣٤٢.
٦- ينظر ما يلي ذلك من الصفحات: ٣٤٣ـ ٣٥٥.

ب. نمط صعب ونمط مخيف:

يُعَدُّ الوقوف على حقيقة قائل النص مقدماً عند محمود، والاستهانة به تُدخل الخلط والفساد في تمييز شاعر عن شاعر، وفي الكشف عن خصائص بنية كل شاعر في شعره، وحين قصد محمود إلى دراسة تلك الروايات المتعلقة بالشاعر في قصيدة (إن بالشعب الذي دون سلع ...) هاله الاختلاف الشديد بين الروايات، وقد حاول جاهداً التوصل إلى الحقيقة بين هذا الركام المضلل من الآراء المتضاربة، فردّ قول القائل بأن خلفاً الأحمر (ت ١٨٠هـ) هو الذي قالها ونحلها غيره، وذلك بنقد الروايات التاريخية التي ذكرت ذلك عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)[١]، والقفطي (ت ٦٤٦هـ)، فبيّن أن انفراد ابن قتيبة بهذا الخبر يوجب الحذر، إذ أن شيخه الجاحظ (٢٥٥هـ) – وهوأشدّ منه ضبطاً، وأقرب عهداً بخلف – كان أولى بذلك منه، فذلك القول اجتهاد من ابن قتيبة لم ينصره عليه أحد وكذا القول في رواية القفطي المتأخر زمناً عن ابن قتيبة[٢].

كما سلك محمود السبيل ذاتها حين أبطل نسبة القصيدة إلى (تأبط شراً)، بنقد منهج أول من نسبها إليه، وهو أبو تمام في كتابه (الحماسة)، فبيّن أن منهج أبي تمام كان اختيار جيّد الشعر لمعانيه وألفاظه، ولم يكن همّه تحقيق النسبة. ثم أبطل محمود نسبة القصيدة إلى الشنفرى، لاختفاء صدى ذلك في أخبار هذيل وأشعارها، ولأن صحيح شعر (تأبط شراً) دالٌّ على أن الشنفرى مات قبله، ويستطرد محمود في نفي نسبة القصيدة لعدد من الشعراء، ثم يستقرّ أمرُ نسبتها عنده على أنها «لشاعر يرثي خالاً له، كان شديد النكاية في هذيل، ثم قتلته، وتأبط شراً كان ذلك الرجل، وكان ذلك مصيره، ويؤيدهما تردد ذكر تأبط شراً في أيام الهذليين وأشعارهم

١– ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت ٦٤٦هـ، إنباه الرواة على أنباء النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ج١: ٣٤٨، ٣٤٩.

٢– ينظر: نمط صعب: ٥٨، ٥٩.

وأخبارهم، وأنا أميل – والحديث لمحمود – أشد الميل إلى نسبة هذه القصيدة إلى ابن أخت (تأبط شراً) سُمي ذلك أم لم يُسم، وكل الدلائل ترجح ذلك عندي، فهي إذن قصيدة جاهلية خالصة»[١].

ويُلاحظ أن للمكان دوراً في تحديد قائل النص عند محمود وذلك لعمق خبرته بجغرافية المكان، وأماكن القبائل وتحركاتها[٢]، فقد نعى على ابن هشام نسبة القصيدة إلى (الهجّال بن امرئ القيس الباهلي) – ابن أخت تأبط شراً، وقال إن هذا الخبر فيه خلط كثير، وليس في كتب الثقات ما يؤيده، ثم يقوم بتجريح رواية ابن هشام، فيقول إنه كان قليل العلم بالشعر، ويناقش مسألة نسب ابن أخت تأبط شراً وهو الهجّال في زعم ابن هشام[٣]، ويقول: «نعم كان تأبط شراً من بني فهم بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر، و(باهلة) التي يُنسب إليها (الهجّال) هم بنو مالك بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان بن مضر، ولكني أستبعد أن يكون الهجّال هو (ابن أخت تأبط شراً)، لأن ديار باهلة عند الإسلام باليمامة في شرقي نجد، وديار بني فهم (رهط تأبط شراً) كانت بالحجاز غربي نجد، ويا بُعد ما بينهما[٤].

ثم يتجه محمود إلى شطر التطبيق الذي يقتضي إعادة تركيب المادة بعد نفي زيفها، ويسلّم بأنه «قل شعر قديم جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة، قبل التقييد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلي من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر، وفي ألفاظه»[٥]، لذا فإن على الدارس في قصائد الجاهلية أن يبذل الجهد في استقصاء المصادر التي روت القصيدة تامة،

١– ذاته: ٥٨.

٢– ينظر: محمود شاكر في مواجهة النص: ٤٨.

٣– ينظر: بن منبه (وهب) ت١١٤هـ، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام، عن أسعد بن موسى، عن أبي إدريس بن سنان، عن جده أمه وهب بن منبه، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، المركز، ١٩٧٩: ٢٤٦.

٤– ينظر: نمط صعب: ٥٣، ٥٤.

٥–المصدر السابق: ٣٢٧، ٣٢٨.

أو روت قدراً صالحاً منها، مع التزام الترتيب التاريخي لهذه المصادر، كما ينبغي الوقوف عند اختلاف عدد الأبيات في كل رواية، واختلاف ترتيب الأبيات في رواية الرواة عن شيخ واحد من شيوخ الرواية، ثم اختلاف هذا الترتيب إن كان في رواية غيره من الشيوخ، مع مراعاة تحرِّي كل اختلاف يقع في بعض ألفاظ الأبيات[١].

وينتج من هذا كلِّه، تنقية النص من جميع الألفاظ التي لا تمتلك طاقةً إيحائية على درجة عالية من التوتر والإرهاف، ومحمود في ذلك كله شديد التيقظ إلى المسافة الدلالية الفاصلة بين اللغة المعجمية واللغة الشعرية[٢]، فحين تُذكر الألفاظ في معرض الكلام عن الشعر عامة، فغير مرادٍ بها مجرد وجودها في اللغة وكتبها، بمعانيها التي درج عليها أهل كل لسانٍ في التعبير عما يريدون، لأن الشعراء يُلبسونها بالإسباغ والتعرية ما يكاد ينقل اللفظ إلى الاستعمال المجازي وما جرى مجراه، وهذا ما تقتضيه لغة الشعر[٣].

ولا ينثني محموداً عن محاولة إدراك القصد الذي قصده الشاعر بإيراده ألفاظاً معينة، مخالفته للشراح القدماء، ومن ذلك تفسيره لقول ابن أخت تأبط شراً:

يابسُ الجنبين من غير بؤسٍ ونَديّ الكفين، شهمٌ، مُدِلّ[٤]

فقدماء الشراح كالمرزوقي وغيره، أساؤوا حين ظنوا أنه أراد بقوله هذا أنّ خاله (يؤثر بالزاد غيره عن نفسه)[٥]، ولو أراد الشاعر ذلك المعنى الذي

١- ينظر: ذاته: ١٢١، ١٢٢.

٢- ينظر: محمود شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي: ٢٨٩، ٢٩٠.

٣- ينظر: نمط صعب:١٣٣.

٤- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان الحماسة، مختصر من شرح العلامة التبريزي، علق عليه وراجعه: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٥٥، ج١: ٤٨٥.

٥- ينظر: المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين) ت ٤٢١هـ، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦: ٩١٩.

ذهبوا إليه، لكان قوله (وندي الكفين) كأنه ذلك المعنى الذي ذهبوا إليه، لكن (يُبس الجنبين) هو في بدن الإنسان دلالة على استحكام قوته، لأنهما مناط حركته، ولا يكادان ييبسان إلاّ من طول الحركة في العدو والانثناء والتلفت وسرعة الكر، وأمثلة مخالفة محمود للشراح القدماء تطول[١].

كما أن محموداً لم يكتف بالاستدراك على الشراح القدماء، بل أبدع في التغلغل إلى أسرار اللغة، حيث استدرك على ما أخلّت المعاجم بذكره، فزاد في معاني اللفظة ما يُكسب المعنى الشعري وضوحاً وجلاءً، مستمداً ذلك من كلام العرب وأصول لغتهم[٢]، فقد اعترض على تفسير أهل اللغة للفظ (المصمئل) بأنه المنتفخ من الغضب والشديد، فالاقتصار على نص اللغة هنا، يُفقد الشعر معناه، وإنما أراد الشاعر أنه كلما زاد الخبر تأملاً، زاد تعاظماً، فأولى أن يُقال: إنه من قولهم (اصمأل النبات) إذا التفّ وعظم وأطبق بعضه على بعض من كثافته، ومحمود بهذا يزيد على نص اللغة، مستدلاً بأصل مادة اللغة[٣].

أما بشأن ترتيب الأبيات، فقد راعى محمود في ذلك حالة الشاعر النفسية، فهو يرى أن أول بيتٍ قيل في قصيدة ابن أخت تأبط شراً هو قوله:

خبر ما نابنا مصمئلٌّ   جل حتى دق فيه الأجل

لأنه «أشبه شيئ بصرخات مفجوع تتابعت، وهو البيت الفرد في القصيدة كلّها الذي يشبه أن يكون خرج مخرج الرثاء، وكأنه زوّره في نفسه، ورجّعه لسانه ساعة جاءه نعي خاله، فاستثاره، ثم كفّ عن الإيغال في رثائه لسبب ما، صرفه عن التفجع إلى ما هو أجل منه»[٤].

١- ينظر: نمط صعب: ١٧٧، ١٨٧.

٢- ينظر: القيام (عمر حسن)، محمود محمد شاكر الرجل والمنهج، مؤسسة الرسالة/ القاهرة، دار البشير/ عمان، ط١، ١٩٩٧: ١٩٤.

٣- ينظر: نمط صعب: ١٤٥، ١٤٦.

٤- ذلته: ١٤٣.

ولا ريب أن الإيقاع العروضي قد حظي باهتمام بالغ من قِبَل محمود، لأنّ النغم والغناء أصلٌ في الشعر لا ينفكّ منه، وله معانٍ رافدة لمعاني الشعر ومبانيه، ومن ظن أن قراءة الشعر سرداً كقراءة النثر مغنية وكافية، فقد خلع الشعر من أصله، ودمّر مقاطعه التي أحكمها الشاعر في تغنّيه وترنّمه[1]. ويفيض محمود في تحليل إيقاع بحر (المديد)، الذي إليه تنتمي قصيدة ابن أخت تأبط شراً، ويُحلل قول العروضيين القدامى الذين وصفوا موسيقى هذا البحر بالثقل والصعوبة، ومن هؤلاء: الوزير الأندلسي أبو عبيد البكري حيث يصف هذه القصيدة بأنها (نمط صعب)، وعلّل القدماء قلّة استعمال هذا البحر بقولهم: (وقلّ استعمال هذا البحر لثقل فيه)[2]، ويُعلق محمود على ذلك بقوله إنهم لا يعنون بالثقل ذمّ البحر، وإنما يعنون به صفة نغمه الذي يتراوح بين الإحجام والانطلاق، دون أن يفصل بين كلا الأمرين زمن طويل[3].

كما تنبّه محمود إلى طبيعة اللغة التي يفرضها هذا النغم، فهو نغم يطالب المترنم أن ينبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، بل ربما زاد فطالبه بأن يكون بناء الكلمة ووزنها وجِرسها دالاً على المعنى الذي تحمله دون تكلّف، ولأن بحر المديد ذو نغم يفرض سطوته على المترنم وعلى أدائه، فهو لا يطيق احتمال التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستفيضة، بل الصورة فيه محددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمتان، وعلى هذا، فأوفق حالات المترنم حين يلابس هذا النغم، أن يكون على حال (تذكّر) لشيء كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد مليئةً بالصور والتفاصيل، فيختار من صورها ما يُجسّد الصورة

١- ينظر: ذاته: ٢٠٨.

٢- ينظر: البكري (أبو عبيد الله بن عبد العزيز) سمط اللآلي ويحتوي على اللآلي في شرح أمالي القالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦: ٩١٩.

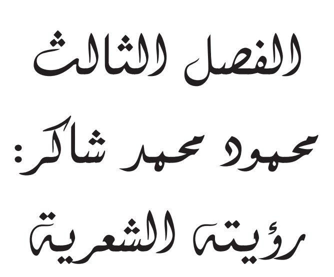
٣- ينظر: المصدر السابق: ١١٠، ١١١.

كاملةً، دون حاجة إلى التفصيل والإطالة في العرض[1]. ومحمود – بهذه النظرة – يخالف من يرى أن الوزن في ذاته،لا يمكن أن يحتمل أي دلالة انفعالية، بدلالة أن الشعراء قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعالٍ مختلفة، بل إنهم قد عبروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه[2].

ولعلّ منهج محمود في تذوق النصوص بحاجةٍ إلى أكثر من مجرد الوقوف عليه، لقد كان محمود يطمح لأن يلمس أثرٌ كتاباته في مناهج الدرس والقراءة، لذا فقد أصرّ على شرح منهجه المرة تلو المرة، وما بخل يوماً بما عَلِم، وما أحبَّ أن يسمع قول قائل: (ما ترك الأول للآخر من شيئ).

١– ينظر: ذاته: ١١٣، ١١٤.

٢– ينظر: إسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣: ٥٩، ٦٠.



الفصل الثالث
محمود محمد شاكر: رؤيته الشعرية

تتضمن رؤية محمود الشعرية: تصوره للشعر، وإعطاءه مفهوماً خاصاً، ومحاولة الإحاطة بأركانه التي يقوم عليها بنيانه المتماسك، ووصفه لحظات الإبداع، وإدراكه لوظيفة الشاعر ودوره وعلاقته بالمجتمع، ثم محاولة معرفة موقع نظريته الشعرية بالنسبة للنظريات التي سادت في عصره.

- تعريفه للشعر:

إنَّ الغموض الذي أحاط بحقيقة (الشعر)، منذ كان وحتى يوم الناس هذا، راجعٌ إلى ظن خاطئ مؤدّاه أن الكلمة الواحدة تستلزم بالضرورة الدلالة على مفهوم واحد، لذا حار النقاد والشعراء أنفسهم في محاولة إيجاد تعريف للشعر يكون جامعاً مانعاً، ولم يدركوا أنهم تطلبوا حقيقة واحدة لكلمةٍ تضم أسرة بأكملها؛ إن تشابه أفرادها بعض التشابه، فلربما اختلفوا علىً وجه من الوجوه، فـ (الشعر) ما هو إلاّ أسرة كبيرة أفرادها القصائد التي قالها الشعراء[1].

وقد أدرك محمود كون الشعر في ذاته لا يدل دلالة صريحة على معنى من المعاني المجردة، فهو حروف مركبة في كلمات، وكلمات مركبة في جمل، مقدّرة التناسق والتوازن فيما بينها[2]، ويبقى معناه مختلفاً باختلاف موضوع القصيدة، وأسلوب الشاعر في الخطاب، وحرارة عاطفته المنسكبة في كلماته.

- أركان الشعر:

الشعر بناء لا يقوم إلاّ بتمام أركانه، وغياب أحدها كفيل بإبقائه مجرد ركام وأشلاء، لا يجمعها رابط، ولا يوحدها نسق، ولا تصح لها حياة. ومعنى كون الشعر بناءً أنه قائم – بوجه ما – على إرادة واعية يقودها

١- ينظر: محمود (زكي نجيب)، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط٣، ١٩٨٢: ١٣٤.

٢- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١١٤٠-١١٤٢، مجلة الثقافة، المتنبي ليتني ما عرفته(٢)، العدد ٦١، تشرين أول/أكتوبر ١٩٧٨

العقل، ولا يُلغي هذا أو يَنقض ركناً آخر لا يقوم الشعر إلاّ به، هو الإحساس والوجدان ونفث الروح.

وقد ساد في القديم إيمان لدرجة اليقين بكون الشاعر إنساناً ملهماً، يستجيب لقوة خارجية تؤثر عليه مؤقتاً، وقد لجأ القدماء إلى هذا الاعتقاد، حين راعهم عنصر الغموض في شعر الشاعر وإبداعه[١]، ولعل الشعراء أنفسهم قصدوا إلى ذلك قصداً، لإيهام الناس بامتيازهم وأفضليتهم، أو لعله غاب عن أذهانهم ذكر المرحلة الشاقة التي أعدتهم وهيأتهم للإبداع[٢].

وهناكَ مَنْ غالى فرأى أن عملية الإبداع كلها إرادية، والجهد فيها موجه تماماً من الشاعر الذي يشعر بما يريد أن يبدعه، فيرتب لخطواته القريبة والبعيدة في القصيدة، ويتضمن تخطيطُه الواعي قرار عدد الأبيات، وكونها حزينة، على سبيل المثال، ويليها تفكيره في القافية التي يمكن أن تثير الحزن أكثر من غيرها، ثم يعود إلى التفكير في أشد الصور اقتراباً من الحزن[٣].

وترى الباحثة أن الصواب قد جانب هؤلاء وأولئك، فالإنسان كلٌّ معقد متكامل، قائم على العاطفة والعقل معاً، دون أن ينفي وجود أحدهما إثبات الآخر، وليس تقسيم طبائع الإنسان إلى عاطفية وعقلية أمراً صحيحاً، إنما قُسّم لتسهيل دراسة كل من هاتين الطبيعتين المتمايزتين، فيما هما تتداخلان في كثير من الأحيان، فلا يُستغرب وصف العاطفة بأنها عقلانية، أو العقل بأنه عاطفي.

ويرى محمود أن المنطق العقلي ينبغي أن ينقلب في شعر الشاعر إلى

١- ينظر: مرّي (بنيلوبي)، العبقرية تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦: ٢٦.

٢- ينظر: عيسى (حسن أحمد)، الإبداع في الفن والعلم، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩: ٢٧.

٣- ينظر: ذاته: ٢٦.

(حاسة دقيقة مدبّرة)، وهو بهذا يهدم الفاصل الذي يُتوهّم قيامه بين الإحساس والعقل، فالنظام العقلي أضحى (حاسة)، ووظيفته بذلك وظيفة (مدبّرة) تقوم على ضبط مسار الإحساس فلا يحيد عن الغرض الذي إليه يرمي، كما أنها (دقيقة) إلى حَدّ يُمكّنها من تنظيم اختياره للألفاظ التي تعبّر عمّا قصد تماماً دون أن يخطئ أو يتناقض، وأداته في ذلك اللغة، التي إن أجاد استخدامها، وقعت في حاق موقعها، فسار شعره سيراً طبيعياً[١].

والمنطق العقلي يمدّ الإحساس بمخزونه من اللغة، الذي قد يتوافر عند بعض الشعراء، فتكون اللغة موصلاً جيداً لإحساس الشاعر، وقد يشح عند آخرين، فتصبح اللغة آنذاك موصلاً رديئاً[٢]، وسرّ جودة التوصيل في ألفاظ اللغة أن لكل لفظ جانبين، جانب الدلالة المنطقية التي يُشار بها إلى الأشياء حسب، فلا تجري مع المشاعر إلاّ بأقل القليل، وجانب الغزارة النفسية الذي يعب عبّاً من تيار المشاعر، حتى تصبح اللفظة كنبضة القلب، وعلى هذا الجانب يرتكز الشعر[٣].

واللغة هي مادة الشعر التي ترفعه بين الفنون الأخرى الواقعة في خدمته، من نحت وتصوير وموسيقى، ليكون (الفن الأعلى)، وليس ذلك إلاّ لأن أدوات سائر الفنون – سوى الشعر – مواد ميتة غير نامية، لا ينميها إلاّ الفن النابع من نفس الفنان، بينما أداة الشاعر (اللغة)، مادة حية متوارثة نامية بحياة الإنسان ونمائه[٤].

ولا شكّ أن صفة (الحياة) و(النمو) تطلق على اللغة، إشارة إلى تطور

١- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١٠١، ١٣١، مجلة الرسالة، الشعر والشعراء، العدد ٣٤٧، ١٩٤٠، توطئة، العدد ٣٥٢، ١٩٤٠.

٢- ينظر: المصدر السابق: ١٠١، الشعر والشعراء.

٣- ينظر: مع الشعراء: ١٩٠، ١٩١.

٤- ينظر: نمط صعب: ١٧٠.

ألفاظها تبعاً لتطور المجتمع [١]، إلاّ أنّ ما عناه محمود بـ (حياة اللغة) هو تجدد معانيها، بعرض الشاعر لها، وعليها من فنه وخياله مَيْسَم يميزها، فيجددها تجديداً ينقلها من «المعرفة إلى الشعور بالمعرفة، ومن إدراك المعنى إلى التأثر بالمعنى، ومن فهم الحقيقة إلى الاهتزاز للحقيقة، فتجد المعنى القريب وقد نقلك الشاعر إلى أغواره الأبدية وأسراره العظيمة»[٢].

- **التجربة الشعرية:**

تحدّث كثير من النقاد وعلماء النفس والفلاسفة عن التجربة التي يمر بها إبداع الشاعر، قبل أن ينتهي إلى شكله المعروف باسم (القصيدة)، وحاولوا رصد الخطوات التي يمرّ بها إنتاج القصيدة، فلاحظوا أنها تبتدئ بمثير ما، يثير انفعال الشاعر، ويهيئه للإبداع[٣]، ويلي هذا الانفعال فترة كمون تحتضن المعلومات التي تم اكتسابها خلال فترة الإثارة، إلى جوار كثير من المعلومات السابقة الراسخة في الضمير من تجارب شعورية سبقت. وتتيح فترة الكمون للشاعر أن يحرر فكره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار، الذي يعوق التفكير في أفكار جديدة، ذاك أن كمون الأفكار يعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة، مما يساعد في تفكيك عناصرها، وإبراز بعضها دون البعض الآخر[٤]، وهي عملية لا شعورية يغيب فيها الجهد الواعي الذي يملك القدرة على الاختيار والانتقاء، ولعل هذا ما دعا دوماً إلى الاعتقاد بأن الشاعر إنسان ملهم.

١- ويشير ابن جِنّي في كتابه (الخصائص) إلى علاقة اللغة بالمجتمع، فيعرف اللغة بقوله: «أما حدّها فهي أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»، ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢- ١٩٥٦م.

٢- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ١٣٠، ١٣١، توطئة.

٣-ينظر: فهمي (ماهر حسن)، قضايا في الأدب والنقد: رؤية عربية، وقفة خليجية، دار الثقافة، الدوحة،١٩٨٦: ٩.

٤- ينظر: الإبداع في الفن والعلم: ٣١، ٣٢.

ثم تأتي لحظة يتدفق بعدها الإبداع على المبدع، وتُسمى: (ومضة الإبداع)، وتنتج من انشغاله الشديد بموضوعه، ولا يشترط أن تحدث في ظروف ذات صلة بموضوع الإبداع، بل إنّ المثيرات التي تحدثها قد تكون تافهة[١].

وقد انتقد في هذه الفكرة تسليمها المسبق بوجود (مراحل) للإبداع، مما يحجب خصائص جوهرية لعملية الإبداع، فالأجدى أن توصف بأنها (عمليات) مستمرة، لا (مراحل) متتابعة، لأنه لا يمكن فصل عملية الاحتضان مثلاً عما يسبقها أو يلحقها، لأن الاحتضان يؤدي عمله بدرجات مختلفة خلال عملية الإبداع، كذلك لا توجد مرحلة مخصصة للإشراق، بل هناك سلسلة من الإشراقات[٢].

وقد أصابت آراء العلماء والفلاسفة - في هذا المجال - بعض الإصابة، وغاب عنها الكثير، مما حدا ببعضهم إلى الاعتقاد بأن ما يدور في ذهن الشاعر من عمليات ليس ميداناً خصباً للبحث، ذاك أن وصفها ضربٌ من التخمين والحدس[٣].

ويلوح للباحثة أن الشعراء وحدهم أولى بتفسير جَيَشان نفوسهم واضطرابها، ولا تنبغي المطالبة بأن تتوحد تفسيراتهم أو حتى تتقارب، ذاك أن تصوراتهم تختلف باختلاف زاوية نظر كل منهم للإبداع، وبتفاوت تركيزهم على جانب دون جانب، وهو ما يجدر التسليم به عند مجرد التأمل في تعقد عملية الإبداع، وتعقيد بيان أصحابها عنها. وحديث محمود عن رأيه في الإبداع يحمل من سمات التعقيد الشيء الكثير، ولعل بسط آرائه ومحاولة فهمها، على الوجه الذي عناه، يكون بالإمكان.

١- ينظر: ذاته: ٣٣.

٢- ينظر: ذاته: ٤٨، ٥١.

٣- ينظر: ريتشاردز (أ.أ)، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،١٩٦٣: ٦٩.

فإبداع الشعر عنده مرتبط بتوالي الأزمنة المختلفة على الشاعر، وتداخلها في كثير من الأحيان، إذ يحمل بعضها صفات البعض الآخر. وأول هذه الأزمان زمن ناشئ عن حدث أو أحداث مفروضة على الشاعر من خارج، لا يكون لها معنى حتى تكون سبباً في إثارة النفس ودفعها إلى الانتفاض والتأمل والاستغراق؛ وزمن الحدث الحقيقي زمن مؤقت سريع الانقضاء، أما ما يثيره في النفس من انفعالات فزمن لا يكاد ينقضي[١].

واستجابة النفس، حين تبلغ درجةً من النضج والتحفز، تبعث النشاط في جميع آثار الأحداث القديمة التي تخلفت وكمنت في سراديب النفس، فتتأهب للالتحام بالحدث الجديد المثير، ولا يُشترط اتفاق هذه الأحداث جميعاً في جوهر المعنى وفحواه، بل يكفي مجرد اتفاقها في درجة النضج والتحفز[٢].

ومن ثم ينشأ زمن جديد يُعدّ الشاعرُ للإفصاح والبوح، ويوشك أن يحدد طبيعة أدائه، وطبيعة النغم الذي يتغنى به، ذاك هو (زمن التغني) الذي يحتوي زمن الحدث بجميع آثاره، وحركته مفروضة على الشاعر من داخل، ثم تبلغ الإثارة درجةً تجعل الغناء ينفصل عن النفس بشكل طبيعي دون إكراه أو قسر[٣].

أما الزمن الشعري على وجه الحقيقة، فهو (زمن النفَس) الذي يتطاول ويمتد، فلا ينقضي إلاّ بانقضاء القصيدة، وهو زمن خفي جداً، كامن في قرارة النفس الشاعرة، لا يكاد يدرك إدراكاً واضحاً مفصلاً، فكيف بنعته والإبانة عنه!، وهو ذو قدرة خارقة على التحكم في نغم القصيدة، فيخلع عليها من نفس الشاعر سمات خاصة تكاد تنفذ في البحر الواحد الذي يستخدمه شاعران وثلاثة وأربعة، فإذا قصائدهم كأنها من بحور مختلفة!، وسرّ ذلك الأثر العظيم الذي يحدثه زمن النفَس، أنه يصقل ألفاظ اللغة،

١- ينظر: نمط صعب: ٣٠٠، ٣٠١.

٢- ينظر: ذاته: ٣٠١.

٣- ينظر: ذاته: ٢٤٢، ٣٠١، ٣٠٢.

ويُطوعها للمعاني، ويتولى اختيار أوزان كلمات الشعر، ويتولى تراكيبها، ثم يسقطها على أجزاء النغم المتكامل للقصيدة[1].

وزمن النفس قادرٌ على تشعيث أزمنة القصيدة، أي تشعيث أزمنة الأحداث وأزمنة التغني بالتقديم والتأخير والتفريق والجمع، إضافة إلى تشعيث مخارج الألفاظ، وتوزيع نسب الأنغام على أجزاء الغناء وعلى مقاطعه بميزان وتقدير. والشعراء يلجؤون إلى التعبير عن أنفسهم بأغمض ما في البيان الإنساني من المذاهب، وهو (تشعيث ما حقه الاجتماع)، لأنهم لا يبلغون حق الشعر إلاّ بهذا، فقد يتعمد الشاعر إيراد الأبيات في سياق يُخيّل للقارئ أن القصيدة مختلّة الترتيب، وأن شيئاً سقط منها، وقد يكون التشعيث في الأبيات من الخفاء فلا يُدرك إلاّ بعد طويل تأمل[2].

وترى الباحثة أن (التشعيث) صادقٌ في الدلالة على الحالة النفسية التي لابست الشاعر وقتَ تَغَنَّى بالقصيدة، فهو يختار تقديم الأحداث والألفاظ والأنغام التي تلتهب التهاباً، وتتسع حتى تسدّ الأفق أمامه، فإذا ذكرها هدأت في نفسه، وأتاحت المجال لغيرها مما خفّ بريقه بالظهور، إلاّ أنَّ ومضها هي يبقى الأقوى.

و لطالما تمنى محمود أن يكون له مكان القلمِ الأصم قلمٌ نابضٌ بالحياة يصحبه أنّى توجه، وحيثما سار، ويلهمه اللّه منَ دقة الحس ما يجعله يتلقف كل خاطرة تومض في أنحاء نفسه، فيلمّ ما تشعث منها[3]، وقد خَيّلَ ذلك في نفسه، فبات قلمه ـ كما يصفه ـ أنيسَ وحدة، وصاحباً كاتماً للسر، ومخبراً عن نفسه، ومبيناً عن معاني روحه[4].

١- ينظر: المصدر السابق: ٢٤٣، ٢٤٤، ٣٠٢، ٣٠٣.

٢- ينظر: ذاته: ١٢٩ – ١٣١، ١٥١، ٢٤٠، ٣٠٤.

٣- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ٤٢٦، مجلة الرسالة، في الماضي، العدد ٧٣٦، ١٩٤٧.

٤- ينظر: ذاته: ٨٧٠، جريدة الدستور المصرية، القلم المعطل، العدد ٨٥٤، الثلاثاء، ١٧ أيلول/ سبتمبر ١٩٤٠.

وهو حين يخلو إلى قلمه، أشبه بمن يخلو إلى حبيب يبثه لواعج نفسه المكنونة، وأسرار روحه المخبوءة، ويصف محمود جوّ وحدته مع قلمه قائلاً: «من عادتي ... أن أعدل بأفكاري إلى الليل، فهو أحصن لها وأجمع. فإذا كان الليل، وهدأت النائرة، وأوى الناس إلى مضاجعهم، واستكنت عقارب الساعة في أجحارها، تفلّتُ من مكاني إلى غرفتي أسدلُ ستائرها، وأغلّق أبوابها ونوافذها، وأصنع لنفسي ليلاً مع الليل، وسكوناً مع السكون، ثم أقعد متحفزاً متجمعاً خاشعاً أملأ عيني من ظلام أسود، ثم أدع أفكاري وعواطفي وأحلامي تتعارف بينها ساعة من زمان، حتى إذا ماجت النفس موجها بين المد والجزر، ثم قرّت وسكنت، وعاد تيارها المتدفق رهواً ساجياً كسعادة الطفولة، دلفتُ إلى مكتبي أستعين الله على البلاء»[١].

وَوَصَفُ محمود جهدَه مع قلمه بـ(البلاء)، ناجم عن توقف قلمه –بعد استغراقه في الكتابة– كالفرس حين يَحرُن، ويبدو كمن يعاند صاحبه فيستقل عنه وينفصل، فيعاود محمود الكتابة كما أراد قلمه لا كما أراد هو، حتى إذا انقضت كتابته فوجئ بأنه لا يكاد يميّز شيئاً من الاختلاف بين ما دار في خلده، وما عبّر عنه قلمه[٢]، يقول في ذلك: «وأنا قد جربت نفسي، فرأيتني إذا أردت أن أكتب أحياناً شعراً يدور في قلبي ويلحّ على خاطري، فأمسكت أيَّ الأقلام وقعت عليه يدي، فإذا هو عصي عنيد لا تلين له سنّ – أو قناة على ما يقولون – فإذا ألقيته وحملتُ القلم الذي اعتدتُ زماناً أن أكتب به الشعر، أو الذي اعتاد هو أن يكتب لي الشعر، انطلق على سجيته طيّعاً رقيقاً سهل المقادة حسن التهدّي إلى قِبْلة الشعر. فأحب الآراء إلي أن أجعل للقلم شخصية منفصلة تعين الكاتب أو تعانده، فذلك أشبه بالسلطان العريض العظيم الذي فرضته الأقلام على الحياة، والذي لولاه

١– المصدر السابق: ٥٢، مجلة الرسالة، الإصلاح الاجتماعي، العدد ٣٤٠، ١٩٤٠.

٢– ذاته: ٢٩٦، ١٩٧، مجلة الرسالة، هزل، العدد ٦٩١، ١٩٤٦.

لعاش الإنسان ومات وكأنه لم يوجد قطّ»[١].

وقد يُردّ ما يعتري الكاتب من جموح قلمه إلى كونه يقع على ألفاظ اللغة كما هي في أصلها وحشيةً لم تستأنس بعد ولم تُستهلك، فلا تزال تنمو بين يديه نمواً طبيعياً[٢]، حتى تتخذ رونقاً جديداً لم يجرِ به الإلف.

مهمة الشاعر في الحياة:

إن كان يُثار تساؤل حول رسالة الشاعر، لزمت الإشارة إلى موقع الشاعر في الحياة، ومدى فاعلية دوره المنوط به، فالشعر هو الأصول النفسية التي يقوم المجتمع الإنساني بها وعليها، والشاعر هو الإنسان الحر الذي يوطن نفسه على الحرمان فيَروض غرائزه الوحشية، وعلى التفرد والوحشية عن عالم السلبيات، فينتفض مشمئزاً كلما دعاه زيف المجتمع ونفاقه، ويشتد انتفاضه وألمه إذا أبصر الشعراء والأدباء والعلماء ناكسي رؤوسهم بين يدي فئة منهم سدّت أبواب رزقهم بما أوتيت من جاه وسيطرة وشهرة هي محض زيف[٣].

ويؤمن محمود أن الشهرة إذا باتت همّ الشاعر الأول والأوحد، تردّى شعره وانحط إلى أسفل سافلين، لأنه يسعى وقتها إلى كسب جمهور كبير من القراء، أيًّا كانوا، ويكتب فإذا لغتهم الدارجة العامية تتسرب عبر كلامه الذي يكتبه من أجلهم، وخيرٌ لهؤلاء الشعراء أن يعودوا إلى منابع أنفسهم، ويستمدوا أساليبهم من باب واحد يكون أصلاً لإبداعهم، هو الاعتزال عن مغريات الشهرة[٤]، وهذا الباب كفيل بفتح دنيا الخلود لهم على مصراعيها،

١- ذاته: ٢٩٧، مجلة الرسالة، هزل.

٢- ينظر: سارتر (جان بول)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١: ١٠.

٣- ينظر: جمهرة مقالات شاكر:٥٨،٥٩،مجلة الرسالة،أسواق النخاسة، العدد ٣٤١، ١٩٤٠.

٤- ينظر: ذاته: ٨٥٣، ٨٥٥، جريدة الدستور المصرية، أحلام مبعثرة، العدد ٨٠٢، الأحد ٢١ تموز/ يوليو، ١٩٤٠.

فيبقى ذكرهم ما بقوا في الدنيا، وبعد زوالهم منها[1].

وعلى الشاعر إدراك خطر المسؤولية التي يضطلع بها دوره تجاه مجتمعه، وتجاه شباب المجتمع على وجه مخصوص، فالشباب حين يخرج للحياة، تستهويه أسماء الشعراء، فينزلهم منزلة القدوة والمثل الأعلى الذي يسير على منهجه، ويرث فكره. ويرثي محمود لضياع الشباب في العصر الحديث، فالمدنية الطاغية تقذف بالشباب في مجاهل تحمل عليه من التيه ما تحمل، دون أن يجد عصاماً يعصمه، ونوراً يستضيء بهديه، والمدارس لا تكاد تروي ظمأ الروح والفكر إلى شيئ من الرأي أو الفن أو الأدب، وليس يتوفر الشباب إلاّ على مطالعة الصحف والمجلات والكتب التي يقدمها له أصحاب الشهرة الزائفة من الكتاب والشعراء، وليس إنتاج هؤلاء غير خطرات من الرأي أو الفكر أو الخيال، لا يجمعها مذهب صحيح على غاية من الترتيب والنظام، فما كان إلاّ أن زالت هيبتهم، وسخر الشعب منهم[2]، وهكذا، فإنْ جَهِل الشاعر ولم يدرك عظيم دوره فأمانته موضع سؤال واتّهام.

ولابُدّ أن المسؤولية الملقاة على عاتق الشاعر تتعاظم في زمن الحرب، الزمن الذي ينبغي أن يصبح الشعراء فيه قادةً وطلائع لجيوش[3]، ومن الخطأ الاعتقاد بأن عملهم قائم على مثل عمل الصحف اليومية في ذكر أخبار الحرب وأحداثها وعواقبها، بل إن دورهم يسمو إلى استشراف صورةٍ لحياة تخلو من الشر والبغي، تمجد العواطف السامية النبيلة، وتسعى إلى الحرب قُدُماً إن كانت مشروعةً غايتها رفع الظلم، لا حرباً قذرة غرضها استبداد السلطان، واستعباد العباد[4]»، إن أفكار الأدباء التي تسمو بألفاظها

١- ينظر: ذاته: ٨٢٩، جريدة الدستور، فوضى الأدب، العدد ٧٦٤، الثلاثاء ١١ حزيران/يونيو، ١٩٤٠.

٢- ينظر: ذاته: ٨٥٥، أحلام مبعثرة.

٣- ينظر: ذاته: ٨٤٣، جريدة الدستور المصرية، لا تبكوا، لا تنوحوا، العدد ٧٨٧، الجمعة ٥ تموز/ يوليو، ١٩٤٠.

٤- ينظر:المصدر السابق: ٨٣٧،٧٣ مجلة الرسالة، الحرب، العدد ١٩٤٠،٣٤٣،جريدة الدستور المصرية، الأدب والحرب، العدد ٧٧٠، الثلاثاء ١٨ حزيران/يونيو، ١٩٤٠.

ومعانيها سمو الروح بين خوافق السماء، وإن أحلام الشعراء التي تختال في زينتها رقيقة ناعمة أو ثائرة متفجرة – هي أحب إلى نفوس الناس في زمن الحرب، لأنها تنفيس عنهم من كرب الحروب، وإخراج لهم من حمأة الدم الذي ينشر رائحته مع كل نفس، ثم هي التمهيد الصحيح لتهذيب النفس الإنسانية وتربيتها والتسامي بها عن المعنى الحيواني الضاري الذي تنشّئه الحروب في مهد من الأشلاء والدم»[1].

وينبع التزام الشاعر بهدفه هذا من نفسه اختياراً لا إجباراً، فهو فرد في المجتمع، لا بدّ من أن ينفعل ويتأثر بمشكلاته، ومن ثم يجد نفسه متخذاً موقفاً ملتزماً دون ضغط خارجي[2]، وهذا لا ينفي حرية الشاعر أو الأديب، إلاّ أنها حرية مسؤولة ومقيدة ضمن قيود معينة، تبيح لها الانتشار والدخول على الأحرار والأمهات والزوجات والعذارى والأبناء، وهي إن لم توجه أو تقيد عُدّت وقاحةً ليس إلاّ، وكانت سبباً في خذلان القوى العاملة على إنشاء الحياة الاجتماعية[3].

لذا، فقد كتب محمود – الشعر وغيره – بغاية، هي تعجل انبعاث رجل من غمار ملايين العرب والمسلمين، يقود الشعوب بما يملك من إحساس حقيقي صادق بنبضهم وآلامهم وأمانيهم[4]، وأيقن أن ظهور هذا الرجل «ليس بالأمر الهيّن، ولا إعداده بالذي يترك حتى يكون»[5]، ولم تكن آماله رهناً بشخص يحمل من سمات التنزيه ما يمجده فيَدعو الناس إلى اتباعه أصاب

١- ينظر: ذاته: ٧٤، مجلة الرسالة، الحرب.

٢- ينظر: مندور (محمد)، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت: ٢٢١.

٣- ينظر: جمهرة مقالات شاكر: ٨٦٢، جريدة الدستور المصرية، وقاحة الأدب: أدباء الطابور الخامس، العدد ٨١٣، السبت ١٣ آب/أغسطس ١٩٤٠.

٤- ينظر: ذاته: ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٨٧، مجلة الرسالة، لمن أكتب، العدد ٧٦٦، ١٩٤٨، فيم أكتب: العدد ١٠١٨، ١٩٥٣.

٥- ذاته: ٥٥، مجلة الرسالة، الإصلاح الاجتماعي.

أم أخطأ، لأن ذلك أول درب الهلاك[1]، وإنما هو ينظر بعين البصيرة إلى الرجل المخلّص الذي تتجلى سيماه في شباب هذه الأمة أجمعين.

وقد يتغنّى محمود بالشعر لنفسه حسب، ومذهبه في ذلك أن يقيد ما يعنّ له على عجل وبلا ترتيب، ثم يتوقف بعد الفراغ من الكتابة ونشر ما كُتِب، ليتساءل: «ولكن ما نفع هذا لك أنت أيها القارئ؟ هل يعنيك شيئاً أن تطلع على حيرة نفس في ساعة من حياتها؛ هل يجدي عليك أن تطلع؟ بل مالي ولك! أتراني أكتب لأنفعك؟ ما أسخف هذا! وماذا عندي مما تنتفع به؟ كيف أستطيع أن أدعي أني أنفع بالذي أكتب آلافاً من القراء مثلك؟ وأنّى لي علم هذا السحر: أن أجمع في أسطر معدودات حاجة كل نفس؟ أوليس من السخف، ومن الغرور أيضاً أن يزعم امرؤ أنه يملك القدرة على نفع أحد، فضلاً عن آلاف؟ وما أملك إلاّ أن أصارحك بأني ما كتبت قط إلاّ لنفسي وحدها، ثم لا ألبث أن أعرض عليك ما أكتب – لا لأعلمك أو أنفعك، بل لتعرف كيف يفكر إنسان مثلك! وكيف يخطئ وكيف يصيب! وكيف يصدق وكيف يخون؟ فإذا كان ذلك كذلك فلا بأس عليك إذن، إذا تصفحتني في ساعة من شتاتي وحيرتي، كما تتصفحني في ساعة هدأتي وسكينتي»[2].

وهذا النوع من الشعر، الذي يقتصر على خواطر الشاعر ومشاعره، هو الشعر الغنائي، وفيه يخاطب الشاعر نفسه ويُلقي ما أثقل كاهله، غير عابئ بأن يتلقى ذلك أحد، ثم يَرِد له أن يطالع الآخرون ما كتب، ليقع عليه مَن كان في مثل حالته، فينفس بها عن كربه، والناس – على اختلافهم – متشابهون في لحظات الضعف والحيرة والإحساس بالألم.

١– ينظر: عواد (محمد حسن)، دراسات عربية وإسلامية، محمود محمد شاكر مفكراً مسلماً: ٤٣٣.

٢– جمهرة مقالات شاكر: ٥٥٩، ٦٠٠، مجلة الرسالة، لمن أكتب، غرارة ملقاة، العدد ١٠٢٥، ١٩٥٣.

- **توافق مع نظرية «مدرسة الديوان»:**

يتضح من العرض السابق لرؤية محمود الشعرية مدى التوافق بينها وبين نظرية الشعر عند جماعة الديوان التي يمثلها عباس العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني، ويتجلى ذلك في ملاحظة فهمهم للعلاقة التي تربط العقل بالعاطفة، والفكر بالوجدان، فالعقاد يرى أن الأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان لا تتم مزاياه الإنسانية ولا تكتمل إلا بأن يتم له الحس والتفكير[(١)]، هذا إضافة إلى مزيدٍ من طاقات النفس الإنسانية التي لا يَعمل أيٌّ منها بطريقة منفردة، بل تتآزر وتمتزج ليظهر تكاملها في العمل الشعري[(٢)].

ورغم إيمان شكري أن الشعر ترجمان العواطف الذاتية، إلا أن العاطفة عنده لا تتخذ سمة الانفعال المؤقت، بل هي طاقة بشرية قوية ثابتة، يشترك في توليدها الفكر والإحساس والذكاء والتأمل الطويل والخيال الواسع. يقول في ذلك: «ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع وذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها ودرس اختلافها وتشابهها وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس»[(٣)].

وهذا ما عبّر عنه محمود شاكر بأن المنطق العقلي ينبغي أن ينقلب في شعر الشاعر إلى (حاسّة دقيقة مُدَبّرة)[(٤)]، فالعقل يمتزج بالإحساس، وليس

١- ينظر: العقاد (عباس محمود)، (مقدمة) ما بعد الأعاصير، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٠:١٢، ١٣.

٢- الربيعي (محمود) في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨:١٣٨.

٣- شكري (عبد الرحمن)، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، (مقدمة الجزء الثالث «أناشيد الصبا»، ط١، ١٩١٥:٢٣٥.

٤- ينظر صفحة ٤٧ من هذه الرسالة.

المقصود بالإحساس الشعورُ التلقائي المندفع الذي تسيطر عليه الهوجائية، بل هو الإحساس الصافي الذي يستقر ويتلبّث في النفس بعد انقضاء شحنة الانفعال الوقتية، وما يصاحبها من ثَوَران واضطراب.

والشاعر صادقٌ في نظرية نقاد الديوان، وشعر الشاعر الحق يحمل سماته وينطبع بطابع شخصيته، وكل شعر لا يشف عن نفسٍ واحدةٍ وراءه شعرٌ زائف، يقول العقاد في مقدمة كتابه عن ابن الرومي: «فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فنّ الشاعر جزءاً من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ. وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنُّه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيه ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجةٍ ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان»[1].

والعقاد – في كتابه هذا – لا يتخذ شعر الشاعر وسيلة للكشف عن شخصية الشاعر حسب، أو حياته التي تمنّى أن يحياها، إنما هو يعدّه وثيقة صادقةً تُنبئ عن حياته كما عاشها بالفعل، وهذا ذات المسلك الذي سلكه محمود شاكر في كتابه: المتنبي. وترى الباحثة أن عبّاساً الشاعر، ومحموداً: الشاعر عكسا طريقتهما في الشعر على طريقتهما في النقد، فليس كل شاعر صادقاً في البيان عن طوايا نفسه ووقائع حياته، ولكن هكذا كانا، وهكذا أرادا لكل شاعرٍ أن يكون.

ولعلّ قراءة العقاد لحياة ابن الرومي من شعره، تعكس جانباً كبيراً من التشابه بين شخصيتهما، وكذا قام التشابه بين شخصية المتنبي وشخصية محمود، فربما كان هذا التوافق في سمات الشخصية، هو ما حدا بكلا

١- العقاد (عباس محمود)، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢: ٤.

الناقدين – عباس ومحمود – إلى الإحساس بصدق كل من الشاعرين – ابن الرومي والمتنبي – فأدّى بهما ذلك إلى الطموح بأن يكون الشاعر صادقاً، ولا ينفي هذا إدراكهما أن كثيراً من الشعر محض ادّعاءٍ وتزييف، إلا أنهما يستلهمان ويستقرئان صدق الشاعر وكذبه، فيما تُقرّه أعراف الشعراء، وتُعرِض عنه أنظارُ العلماء.

يقول العقاد: «ليس الشعر لغواً تهذي به القرائح فتتلقّاه العقول في ساعِ كلالها وفتورها. ولو كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس. لا بل الشعرُ حقيقة الحقائق، ولُبُّ اللُّبابِ، وجوهر الصميم من كُلّ ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها، فإن كانت النفس تكذب فيما تحسّ به أو تُداجي بينها وبين ضميرها، فالشعر كاذب، وكل شيئ في هذا الوجود كاذب، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيئ من الأشياء»[١].

وغاية الشعر في نظرية نقّاد الديوان تتفق وغايته في نظر محمود، يقول العقاد: «ولستُ أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهي أن لكل شيئ سبباً ونتيجة ولكني أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة، وإن كثيراً من منافعها ينظر بالأعين، ويلمس بالأيدي وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها، بل هو شغف لَدُنّي كاشتهاء الجائع للطعام، فهو لا يجوع لأنه يعلم أن في الطعام قوام بدنه، وإن كان الأمر كذلك في الحقيقة»[٢]، فغاية الشعر قوامٌ بين الفائدة، والمتعة المفيدة، وهذا ما عبّر عنه محمود حين طلب أن يكون الشاعر قائداً لكتائب النصر، يكتب لتحفيز الشباب، واستنهاض

١- ينظر: العقاد (عباس محمود)، مقدمته لديوان شكري الثاني (لآلئ الأفكار)- بعنوان (الشعر ومزاياه) – ديوان شكري ج٢: ٩٨ (ط نقولا يوسف)، نقلاً عن كتاب: الشطي (عبد الفتاح عبد المحسن)، عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: ١٩٩٩: ١٨١.

الهمم، ثم حين اعترف أنه لم يكتب إلا لنفسه حسب، إنه يشكو همّه، ويبث قلمه لواعج قلبه، ثم يرى مَنْ يشترك معه فيما أهمه، فيطلعه على ما انتابه ساعة وحدته، فيقترب منه وتصبح الغاية الاشتراك في الإحساسِ، وبذا تتم الفائدة.[١]

ويعبّر نقاد الديوان عن هذا بـ (المشاركة الوجدانية)، فهم لا يُغفلون دور المتلقّي، يقول المازني: «وكذلك ينظر أحدنا بعيون الناس، فتكتحل عينه بعوالم متباينة. ويشاطرهم إحساسهم، ويسدّ النقص في تجاربه، فيحيا حياته، وكأنّ كلّ واحد مرآةٌ مَجلوّةٌ –علميّة شعرية– طبيعية سحرية– نَودُّ لو أتيحَ لنا أن نرفعَ ما أُرسِلَ عليها من الحُجُب لِنرى وجوهنا ونُبصرَ في صقالها نفوسَنا، ونستبينَ في نورها أغمضَ أسرار الضمير وأخفى طوايا الصدر»[٢].

والشعرُ بذلك –عند كُلٍّ من نقّاد الديوان ومحمود شاكر– أنيسُ وحدةٍ، وصاحبٌ مُعينٌ على الاحتمال، يظهر ذلك من تملّي ما كتبه محمود في خطاب قلمه[٣]،وقول العقاد إن الشعر مَسلاةٌ لِمَن شاء السلوى، وصدىً تسمعه النفس في وحشة الوحدة، فتطمئن إليه كما يطمئن الصبي التائه إلى النداء في الوادي، ليأنسَ بِرَجْعِ صوته أو يسمع مَن عساه يُقبِلُ لَنجدته[٤].

والشاعرُ، إذ يَبُثُّ شكواه، يستشرف عالَماً واسعاً من الآمال، وحياة تخلو من الشر، فيما يرى محمود[٥]، وهذا ما يراه به عبد الرحمن شكري إذ

١– التونسي (محمد خليفة)، فصول من النقد عند العقاد، (نصوص مختارة)، تقديم: محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦ : ١٦٥،١٦٦.

٢– المازني (إبراهيم عبد القادر)، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٦٣ : ١٧٢،١٧٣.

٣– ينظر صفحة ٥١ من هذه الرسالة.

٤– ينظر: العقاد (عباس محمود)، مقدمة ديوان شكري (لآلئ الأفكار)، نقلاً عن: الشطي، عبد الرحمن شكري «ناقداً وشاعراً» : ١٨١.

٥– ينظر صفحة ٥٣، ٥٤ من هذه الرسالة.

يقول إن بعض الشعر رحلةٌ إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق[1]، ومهمة الشاعر مَلءُ قلوب الشباب بالرغائب الجديدة في حياةٍ جديدة[2].

وهكذا، تتفق نظرة محمود للشعر ومفاهيمه وغاياته مع نظرة جماعة الديوان، تلك الجماعة التي وقفت موقفاً وسطاً إزاء الآراء المختلفة، فلم تُغالِ في الأخذ أو الرّد، ولم تَمِل كلَّ الميل إلى جانبٍ دون جانب، وذلك عائدٌ إلى اتّساع الأفق، واستيعاب أوجه التعدد في الإبداع الشعري، غير أنّ الباحثة ترى أن شعراء الديوان: (العقاد وشكري والمازني) تفوّقوا في النظر، فيما وقف إنتاجهم الشعري دون ما إليه طمحوا، فلم يُمَثِّل شعرهم نظريتهم، بينما استطاع محمود أن يُجسّد أفكارَه النظرية كائنًا شعريًّا حيًّا.

١- ينظر: دراسات في الشعر العربي، (في الشعر ومذاهبه)، مقدمة ج٥ (الخطرات) ط١، ١٩٩٦: ٢٤٣.

٢- ينظر: شكري (عبد الرحمن)، الاعتراف، (نقلاً عن: الربيعي، في نقد الشعر: ١١٤).



الفصل الرابع

قـــــراءة

في شعر محمود محمد شاكر

إنّ قراءة النص الشعري قراءةً نقدية لهوَ أمرٌ طال الاختلاف حول طرقه وأساليبه، ولم يكن أن اهتدى النقاد إلى توحيد مناهجهم ومذاهبهم، وسرّ ذلك عائدٌ «لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»[1].

ومنهج الباحثة في قراءة الشعر يتوقف عند مضمون القصيدة، محاولاً استنباط رؤيةٍ عامة تجمعها فتقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحية الفنية بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وذلك كُلُّه طيَّ قراءة أبيات القصيدة، دون التقيد بترتيب الأبيات كما أوردها الشاعر.

وتتناول هذه الدراسة نماذج من شعر محمود شاكر الذي كتبه بين عامي (١٩٢٦، ١٩٥٢م)، ونُشر بعضه في الصحف والمجلات المختلفة، وكان لابنه «فهر»، ولابن أخيه «عبد الرحمن»، ولتلميذه الودود «عادل سليمان جمال»، مجهودٌ كبير في جمع شعره في ديوان يحمل عنوان (اعصفي يا رياح وقصائد أخرى).

أما النماذج التي اختيرت للقراءة دون باقي شعره، فهي تُمثّل - في نظر الباحثة- أطيافَ شعره جميعاً، وتُقدّم صورةً كاملةً لأبعاده المختلفة، وسماته العامّة.

ويُلاحظ أن موضوعات شعر محمود قليلة التنوع، فهي بين قصائد في التأمل: (اعصفي يا رياح، الشجرة: ناسكة الصحراء!)، وقصائد في الثورة الوطنية: (يوم تهطال الشجون!، النجم الواتر ... والصبح الثائر!)، والإخوانيات: (وعد، كلمة مودع، أغنية الملاح التائه)، وقصيدة واحدة في (نشيد مولده ﷺ)، بينما تشغل قصائده في المرأة غالبية الديوان: (لا تعودي!، نفثة قديمة، انتظري بغضي، حيرة، عقوق، ألست التي...؟!،

١- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: سيد أحمد صقر، القاهرة ١٩٦١،٧،٦:١

رماد، اذكري قلبي، تحت الليل، الربيع، من تحت الأنقاض). أما القصائد المترجمة فلم تتناولها الدراسة، لأن محموداً ترجمها نثراً لا شعراً.

قراءة في قصيدة: «القوس العذراء»[١]

يجدر بالقارىء أن يقف – قبل الولوج إلى قصيدة القوس العذراء – حيث أراد له محمود شاكر،.. لدى ذلك الإبداع النثري الذي ساقه تقديماً لرائعته الفريدة، لأنّ فيه من روائع الحكمة ما يستوجب تأمله المرّة تلو المرّة، لاستكناه غاياتٍ بعيدة، وريادة آفاق جديدة.

هو تأمل في (الإنسان)، ذلك المخلوق الذي اصطفاه اللّه، فآتاه من علمه يومَ علّم آدم الأسماء كلها، فبلغ عِلْمه – يومذاك – غايةً من الكمال، إلاّ أنّ اللّه تعالى حجب عن الإنسان غايات علمه الكامل، وميّزه عن بقية الخلق بنعمةٍ كانت امتحاناً له، هي نعمة القدرة على الاختيار. فالإنسان وحدَه – دون الخلق المسيّر على منهج مرسوم – يملك القدرة على اختيار منهجه، وغايته، وقدوته. ومهارته بذلك ليست إرثاً لا يتبدّل، لأنه يستدرك على خطى مَنْ سبقه بالزيادة أو التعديل أو النقض[٢]، وقد يعيد سيرتهم مِن حيث يحسب أنه أتى بجديد، وهو – بذلك كله – يطمح إلى بلوغ الكمال، الذي عبّر عنه محمود بـ (المنهج المتقادم)، وعنى به (النموذج) أو (المثل الأعلى) الذي حُرِم الإنسان بلوغه لأنه اختار أن يحيد عنه.

ومحمود يصف حال الإنسان ذلك قائلاً: «تُحدّثني عن الإنسان وقد فسق عن تلاد[٣] فطرته، واستغواه الشحّ حتى انسلخ من رِكاز[٤] جِبِلّته[٥].

١– معاني الكلمات الواردة في شرح أبيات القصيدة جاءت نقلاً عن حاشية (القوس العذراء).

٢– ينظر: المصدر السابق: ٢٤.

٣– التلاد: القديم الموروث الذي يولد معك.

٤– الركاز: أصله، قطع الذهب والفضة المركوزة المدفونة في باطن الأرض.

٥– الجبلة: الطبيعة الراسخة التي يبنى عليها الخُلُق.

غرّه ما أوتي من التدبير، فاقتحم على غيبٍ يعتسفه[1]بسفاهة جرأته. واستخفه ما أُعين به من المشيئة، فهجم على خيرٍ مبذول، يستكثر منه بضراوة نَهمته[2]، فانبتّ[3] من يومئذ في فلاةٍ مطموسة[4] بلا دليل، يظلّ يكدح فيها كدحاً حتى يُنادى للرحيل!»[5].

وقد جاءت رسالات الأنبياء – بَعْدُ – لتبين للناس أصول ذلك النهج، وكان مما دعت إليه: إتقان العمل، قال ﷺ: (يحب الله للعامل إذا عمل أن يحسن)[6]. وقد ظلّ الإتقان (حلم) الإنسان، يحاول الوصول إليه بطريقته، وبأسلوبه، لذا أضفى على عمله طابعاً من شخصيته وسمات من نفسه، لذا أيضاً أحبّ عمله، لأنه بعضٌ منه. يقول محمود: «... فكذلك جاشت نفسه، حتى اندفقت صُبابةٌ[7] منها فيما يعمل، وتضرّم قلبه حتى ترك ميسمه[8] فيما أنشأ، فتدلّه بصنع يديه، لأنه استودعه طائفةً من نفسه[9]، وفُتِن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضِراماً من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويُضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك»[10].

١– يعتسفه: يركب طريقه بلا رَويّةٍ ولا هداية ولا أناة.

٢– النهمة: الشهوة التي تسوق النفس فلا تكاد تنتهي.

٣– انبتّ: أتعب دابّته في السير حتى انقطعت بلا رجعة.

٤– مطموسة: دارسة لا أثر فيها.

٥– شاكر (محمود محمد)، القوس العذراء، دار المدني، جدّة، د.ت، د.ط: ٢٧.

٦– الطبراني (أبو القاسم سليمان بن أحمد) ت ٣٦٠هـ، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، ج١٩: ١٩٩.

٧– الصبابة: بقية الماء التي تصب.

٨– الميسم: أثر الوسم بالنار.

٩– تدلّه: ذهب عقله من الحب والهوى.

١٠– القوس العذراء: ٢٤، ٢٥.

ويتضح هنا لم اختار محمود أن يجعل قصيدته (صدىً لصوت الشماخ)[1]، لقدَ أراد أن يمارس تَوْقَ الإنسان إلى إتقان العمل، وميلَه إلى الاستدراك على خطى مَنْ سَبَق، وهو بذلك إنما يتمثّل سيرة الإنسان.

ويُلاحظ – بالانتقال إلى التأمل في القصيدة ذاتها – أنّ الشاعر عندما يجوّد قصيدته، فهي أمام القرّاء نصٌّ مفتوح، لا ينحصر بتأويل واحد، بل يحتمل من التأويلات أوجهاً عديدة، لذا تكاد طرائق تأويل النص الأدبي وتذوقه تتعدد بتعدد قرائه ومتذوقيه.

ولئن كان محمود شاكر نفسه قد اختار أن يقف في تقديمه لقصيدته الرائعة عند تلك العلاقة التي تقوم بين الإنسان وعمله، فلا ينبغي أن يدل ذلك دلالةً قاطعة على أن القصيدة تتوقف عند هذا فقط، بل إنها لتتراحب وتمتد إلى أبعد من ذلك، فتستبطن في حناياها روح القصيدة الجاهلية باعتبارها لوحةً متكاملة، وإن كان محمود قد اختار أن يُبرز إحدى صورها (وهي صورة القواس)، فهو إنما يستمد الرمز من القصيدة الجاهلية قاصداً ذلك،أما المعنى الرحيب الذي يسري في القصيدتين كلتيهما: قصيدة الشماخ وقصيدة محمود شاكر، فهو ما يعبر عنه محمود في ثلاثة مواضع باللفظ ذاته:

فدمدم[2] بينهم صارخ: بقاءٌ قليل!! ودنيا دُوَل!!
فعرشٌ يخرّ، وساعٍ يَقَرّ، وساقٍ يميل ... ونجم أفل!!...
(أجل بعتُها؟ بعتها! بعتها! ... بقاءٌ قليل، ودنيا دُول!)...

١- يعبر محمود عن ذلك بقوله في مفتتح اللامية: (فاسمع إذن صدى صوت الشماخ)، يُنظر: القوس العذراء، ٣٥، على حين يعبّر عما سبقها من أبيات ـ ساقها على قافية الهاء المطلقة ـ بقوله:
فدع الشماخ يُنبئك عن قواسها البائس في حيث أتاها:
وكأن أبيات الهائية صوت الشماخ، فيما أبيات اللامية صوت محمود.
٢- الدمدمة: صوت مزعج يَرجُف على الناس ويُطبِقَ.

أفـق! يـا خليلي! أفـق! لا تكـن حليف الهمـوم صريـع العلل

فهـذا الزمـان وهـذي الحيـاة، علّمتنيهـا قديمـاً: دُول!!

هذا المعنى هو أن طبيعة حياة الإنسان في الدنيا تقتضي أن يزول كل شيئ وتدول كل دولة قامت وتمكنت، وإلاّ لما سُمّيت بالدول!، والأصوات التي حملت هذا المعنى، هي صوت صارخٍ (دمدم)، وكأنه صوتُ القدر الذي لا يُرد مهما كان من وقعه المزعج، يتلوه صوت القواس الذي يستعيد ذاك المعنى بحرفيته للدلالة على أنه أضحى (قانوناً) يسري على بني البشر، فلا ينجو منه أحدهم، ثم يأتي صوتُ القوس مختصراً الدلالة على المعنى بكلمة واحدة (دول)، حيث أراد بذلك مجرّد الإشارة ولم يُرد طول التوقف والتأني، فكأنه أراد أن يقول: إذا كان التقلب وعدم الاستقرار على حال هما سيرة حياتنا، التي لا نملك ردّها، فلنفعل ما بوسعنا، لنبدأ من جديد.

وحديث محمود – في المقدمة – عن عمل الإنسان وإتقانه، ذو علاقة بهذا المعنى الكبير، فالإنسان يتوق إلى (الخلود) و(البقاء)، ويعلم أن ما يبقى من الإنسان هو عمله[1]، فيجهد في إتقانه، ويعكس عليه من روحه وسمات شخصيته.

وصورة القواس في قصيدة الشماخ هي جزءٌ من لوحةٍ أدارها الشماخ حول حمار وحشي يحاول أن يجوز بأتنه إلى مورد ماء ليسقيها، متحدياً ما قام أمامه من عقبات تمثلت في الصُيّاد الذين كمنوا عند منابع الماء، ومقاوماً شغب الأتن العطشى التي تتعصى عليه، ومع ذلك فقد أوردها الماء أخيراً:

١- ترى الباحثة أن هذه الفكرة مستمدة من يقين محمود شاكر الديني وإيمانه بقوله (ﷺ): «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلاّ من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له» رواه= =مسلم. مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري) ت ٢٦١هـ، صحيح مسلم، شرح الإمام النووي، بإشراف: حسن عباس قطب، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ٢٠٠٣، مجلد(٦): ٨٨.

رأى حُمُرَ الوحش، فابتزّها[1] بِلابِلها[2] من حيث الوجل
رآهـا ظمـاءً إلـى مـورد، ففزّعها عنه خوفٌ مَثل[3]
فطارت سراعاً إلى غيره، بعدو تضرّم حتى اشتعل
فلم تدنُ حتى رأت صائدين، فصدَّت عن الموت لما أهلَّ
فكالبرق طارت إلى مأمنٍ على ذي الأراكة[4] صافي النّهل[5]

وهكذا، فقد (بقي) الحمار الوحشي وفيّاً لأتنه، لأنه حيوانٌ (مُسيّر) على فطرة ومنهج لم يختره هو، بل فرضه اللّه عليه، أما القواس – في قصيدة الشماخ – فهو رمزٌ للعلاقات الإنسانية التي تزول أمام إغراءٍ وامتحان، وقد (زالت) لأنّ الإنسان (مخيّر) في أعماله، لأنه يختار بنفسه، فهو لا يملك إلاّ أن يتحيّر ويتلدد، ويتصرف ثم يندم.

وقد كان اختيار محمود للوقوف على صورة القوس وقواسها، لأنه إنما أراد أن يستمد الرمز الدال على عمل (الإنسان / القواس) الاختياري، لا عمل (الحيوان / حمار الوحش) الفطري. وهو بذلك إنما يُشير إلى تقادم الإنسان واستمرار سيرته هذه، فبقاء الإنسان قليل، ودوام تعلّق قلبه بعواطف الحب والوفاء موضع شك[6]، مهما تخيَّل الإنسان أنه موقن بعدم التحول. وبنو الإنسان – في ذلك – أمثال وأشباه، يعيدون سيرتهم في تقلب أحوالهم وعواطفهم، وإن اختلفت الأزمان والأشكال والظروف والمواقف،

١- ابتزّها: غلبها وغصبها وسلبها.

٢- البلابل: وساوس القلب التي تضطرب منه.

٣- مثل: انتصب قائماً.

٤- ذو الأراكة: موضع ماء.

٥- النهل: أول الشرب عن ورد مناهل الماء.

٦- هذا المعنى ـ فيما ترى الباحثة ـ مستمد من قوله (ﷺ): « أحب حبيبك هوناً ما عسى أن يكون بغيضك يوماً ما، وأبغض بغيضك هوناً ما عسى أن يكون حبيبك يوماً ما »،رواه الترمذي. (الترمذي (أبو عيسى محمد بن عيسى بن سوار) ت ٢٧٩هـ، الجامع المختصر من السنن عن الرسول ﷺ، حققه: ناصر الدين الألباني، دار المعارف، الرياض، ط١، ٢٠٠٣، مجلد واحد:٤٥٣.

فها هو صدى صوت الشماخ:

تجـاوَبُ عنـه كـهـوفُ الـقـرون، تــردَّدَ فيها كـأن لَم يَـزَل

فكأنَّ صوت الشمّاخ لا زال يتردد، وإن اختلف الإنسان والزمان. لذا كان اعتبارُ الإنسان بمن سبقه أمراً لازماً، فها هي القوس تخاطب القواس قائلةً: إنها منه قد تعلّمت تقلّب أحواله نظرياً وعملياً، مرّة حين (نظر) وتأمّل معها منازل السابقين:

يجوب الوهاد[1]، ويعلو النجاد، ويأوي الكهوف، ويرقى القللْ[2]
ويُفضي إلى مُستقر الحتوف: في دار نمرٍ، وذئبٍ، وصِلّ[3]
منـازلَ عـاد، وأشـقـى ثـمـودَ، وحِـمْـيَر، والـبـائـدات الأُوَلْ
مجاهلَ ما إنّ بها مِن أنيسٍ، ولا رسمِ دارٍ يُرى أو طللْ
يُعلّمها كيف كان الـزمـان، ومجـدُ الـقَـديم، وكيف انتقل!

ومرةً أخرى (بعمله) هو، في تجربته السابقة مع أختها القوس.فهذا الزمان، وهذي الحياة، علّمتنيها قديماً : دُول!!

وهذا يُفسّر لماذا جرت الحكمة على أفواه الناس منذ القديم، لأن التاريخ الإنساني يعيد نفسه، والإنسان يكرر سيرة آبائه الأولين، فيقع فيما وقعوا فيه من أخطاء، بينما اجتناب الخطأ في وسعه ومقدوره لأنه يملك الخيار، والقصيدة حافلة بأبيات الحكمة التي تحمل دلالة هذا المعنى:

يُساومني المالَ عنها؟! نعم! – إذا لبس البؤسُ حُـرّاً أذلّ
إذا مـا مشى تـزدريـه الـعيـون، وإن قـال رُدّ كـأن لم يَقُلْ
نـعـم! إنـه الـبـؤس!! أيـن المفر مـن بشرٍ كذئـاب الجبلْ؟!

١- الوهاد: الأرض المنخفضة.

٢- النجاد: الأرض المرتفعة.

ثعالب نُكْرٍ[١] تجيد النفاق حيث ترى فرصةً تُهتَبلْ[٢]
كلابٌ مُعوَّدةٌ للهوان تُبصبص بين يدي مَنْ بَذَلْ
...
ومن ساحرٍ قال: يا آكلاً! تلبّس في سَمّت من قد أُكِلْ
...
أفق! قد أفاق بها العاشقون قبلك، بعد أسىً قد قَتَلْ

أما (القوس) في القصيدة، فهي ثمرة جهد الإنسان، إنها عمله الذي بهِ يُباهي، وبه يُطاول ذُرى الكمال، وبه يحيا، وله يحيا:

وفي البؤس عامين يحيى لها، ويحييه منها : الغنى والأملْ

وعمل الإنسان وجهده هذا لا يتوقف عند الإنجاز المادي المحسوس، بل يمتد ليشمل كل ما يصدر عنه من أعمال وأقوال ومواقف وأفكار، يقول محمود في مقدمة القصيدة: «وإني لمحدثك الآن عن رجل من عُرْض البشر، يتعيش بكدّ يديه، صابَرَ[٣] الفاقة عامين، يعمل عملاً يُفلتُ نفَساً من الغنى إليه، أغواه ثراءٌ يَبْهرُه، فما كاد يُسْلِمه للبيع حتى بكى عليه. لم أعرفه ولكن حدّثني عنه رجلٌ مثله عمله البيان، ذاك فطرته في يديه، وهذا فطرته في اللسان.»[٤].

وهذه القوس (عذراءُ) يتعشّقها الإنسان، ويُدافع عنها دفاعه عن عِرضه، وفي هذا إشارة إلى ما يُكنّه الإنسان من شعورٍ بالقداسة تجاه عمله الذي يجدّ في إتقانه.

ولعلّ مما يُكسب هذه القصيدة نبضاً مميزاً، أنها قصيدةٌ قصصية

١- النُّكْر: الدهاء المنكر الخبيث.

٢- اهتبل الفرصة: اغتنمها وافترصها على غفلة.

٣- صابَرَ: تكلّف معها الصبر على عنَت ومشقة.

٤- القوس العذراء: ٢٩، ٣٠.

تستبطن بداخلها عناصر القصة، فالأحداث تتطور، ثم تتعقد شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى الذروة، ثم يكون الحل بعد ذلك[1]. إنها علاقة حُبّ تنشأ بين (قواس) و(قوسه)، والقواس هو (الإنسان)، والقوس هنا أضحت له (حبيبةً) يصونها ويخفيها عن عيون الناس، ويحميها كما يحمي الإنسان عِرضه، ويبذل في سبيلها ما أطاق وفوق ما يطيق:

يُغنّي لها، وهو بادي الشقاء، بادي البَذاذة[2]، حتى هُزِلْ
يُقلبها بيدي مُشفقٍ، لهيفٍ، لطيفٍ، رفيقٍ، وَجِلْ
...
أطاعته من بعد أن لوّعته بالوَجْد عامين حتى نَحِلْ

وهي تُبادله بذلاً ببَذل، فحين يُسلمها سهمه، تحتضنه كأنه أخوها الصغير، ويروعها أن يُقذف به بعيداً عنها، لكنها حين تعلم أن فقده هو ما يُوفر لحبيبها هناءة العيش، ترتضي ذاك الفراق.

فكفّلها من بني أمها[3] صغيراً، تردّى بريش كملْ
...
فضمَّتْ عليه الحشا رحمةً، وكادت تكلّمه ... لو عَقَلْ
فجُنَّ جنون المحبّ الغيور ....، فأنبض[4] عنها أبيٌّ بَطَلْ
أرنّت[5]تبَكّي أخاها الصغير: ويحي!! أخي!! ويله!! أين ضلّ
فظلّ يُفجِّعها: أن ترى جنائز إخوتها ... واتّكَلْ!
فأعرض[6]ظبيٌ فنادى به أخوها ....، ونادته: ها! قد قتلْ

١- يُنظر: هدّارة (محمد مصطفى)، دراسات عربية وإسلامية: القوس العذراء – رؤية في الإبداع الفني: ١٥٩.

٢- البذاذة: رثاثة الهيئة وسوء الحال.

٣- الصغير من بني أمها: هو أخوها السهم، فإنهما من شجرة واحدة، القوس والسهم أخوان.

٤- أنبض القوس: جذب وترها ثم أرسله، فيسمع له صوت كالبكاء.

٥- أرنت: صاحت صياح النائحة الحزينة.

٦- أعرض الظبي: أمكن الرامي من عُرْضه، أي جانبه.

وقفّاه ظبيٌ فصاحت بـه....، فخارَت قوائمه....، فاضمحلّ
فآبا ... يُسائِلُها: هل رضيتِ بثكلِ الأحبـةِ؟ قالت: أجلّ

وتتعقد علاقة الحب بينهما، حتى يستبدلها بجميع من أحب:

زهـدتُ إليـك! وفـارقتُهُـم: أخـلاّءَ عهد الصبا والجـذَلّ
فنِعْمَ الصديقُ! ونعم الخليلُ! ونعم الأنيسُ ... ونعمَ البَدَلّ!!
صـديـقٌ صـداقـتـهـا حُــــرَّةٌ، وخِـــلٌّ خـلالـتـهـا لا تُمـلّ

ويصل تعقّد الأحداث ذروته حين توضع علاقة المحبة بينهما في امتحان يزلزل كيانهما، ويُمتحن فيه القواس العاشق فيُعرَض عليه بيع حبيبته، ويقع الأمر منه – بدايةً – موقع الاستهانة والاستخفاف، فيقابل الشيخ الذي رام شراءها بنظرةٍ ساخرة واثقة، سائلاً إياه: بكم تشتريها؟!

فباسَمَها[1] نظرةً ... ثمّ ردّ إلى الشيخ نظرةَ سُخرٍ مُطِلّ
– بكم تشتريها ؟! ...
فـصـاحـت بـه: حـــذار! حـــذار! دَهـــاكَ الخَـبَــلّ!!

ويُغالي الشيخ بثمنها!، وعندئذ تُعرض لوحةٌ من أبدع لوحات القصيدة، تصوّر ضعف الإنسان أمام إغراء المال وإغـواء الناس، وفي هذه اللوحة تبدو روح المسرحية، حيث تتعالى الأصوات وتتداخل، فيكاد القارئ يُبصر القواس، وتزاحم الناس من حوله، ويسمع تهامسهم وضجيجهم، بل وينصت لما يضطرب في أعماق القواس من هواجس النفس، ويُصغي لحشرجة الموت في صوت القوس الواهن:

تنادَوا به: أنت؟! ماذا دهاك؟! مالك يا شيخ؟! قُل يا رجُلّ!
وآتٍ يصيح، وكفٌّ تشير، وصوتٌ أجَشٌّ، وصوتٌ يَصلّ![2]

١– باسمها: نظر إليها نظرة سَخَر مبتسم.
٢– صَلَّ الصوت: إذا خالطته حِدّة كأنها صوت حديد على الصفا.

وطنّتْ مسامعه طنّةً ....، وزاغت نواظره واختُبِلْ[1]
وأفضى إليه كهمس المريض أشفى[2] على الموت ما يَستقلْ[3]
تُناديه: ويحك! ويحي!! هلكتُ!! أتوك بقاصمة! وَآثَكَلْ!
تلفّت يُصغي ... وبمثل اللهيب ضوضاء وعوعة[4] في زَجَلْ[5]
فهذا يَؤُجُّ[6] ...،وهذا يَعُجُّ[7] ...،وهذا يخور[8] ...،وهذا صهلْ![9]
ودانٍ يُسِرُّ...، وداعٍ يحُثُّ...، وكفٌّ تُربّتُ: بعْ يا رجُل!
لقد باع! بع! باع! لا لم يبع! غِنَى المال! ويحك! بع يا رجلْ!
(وحشرجة الموتِ : خذني ... إليك!!
- لبّيكِ!! لبّيكِ!)
بعْ يا رجُلْ!!

وينقضي المشهد الملتهب، ويضعف القواس – أخيراً – فيبيع قوسه، دون أن يعي تصرفه ذاك، وتحلّ العقدة، إلاّ أن الصورة لا تزال تهتز، ولا تزال أصوات الناس تتداخل وتتعالى، وإيقاع الكلمات الذي تُحدثه حروف الجهر والشدّة[10] في قوله: (يؤج)، (يعج)، بالإضافة إلى ما يحمل تشديد الجيم

١– اختُبل: أخذه الخبَل، كالجنون المضطرب.
٢– أشفى: أشرف.
٣– يستقل: ينهض.
٤– وعوعة: صوت مختلط كوعوعة الكلاب.
٥– الزجل: الجلبة كأصوات اللاعبين.
٦– يَؤجّ: يُصوِّت بكلام مرتفع سريع.
٧– يَعجّ: يصيح صياحاً عالياً كالهدير.
٨– يخور: يصيح بصوت غليظ كخوار الثور.
٩– صهل: أخرج صوتاً مبحوحاً كصهيل الخيل.
١٠– الشدة : في اللغة: القوة، و يراد بها في الاصطلاح: انحباس الصوت في المخرج و ضدها الرخاوة، وهي مجموعة في قولك (أجد قط بكت)، أما الجهر فهو ضد الهمس و يعني انحباس النفس في المخرج عند النطق بالحرف فيكون انحصاره فيه قوياً و لذلك يصدر الصوت من المخرج مجهوراً و اضحاً قوياً، و حروفه ما سوى حروف الهمس المجموعة في قولك (فحثه شخص سكت). يُنظر: القارىء (عبد العزيز بن عبد الفتاح)، قواعد التجويد على رواية حفص عن عاصم بن أبي النجود، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ط٥، ١٤١٠هـ:٦٢،٦٣.

من قوة، لَيحمل ضجيجاً يناسب حركة الزحام وضوضاء الناس، ويلي ذلك استخدام أحرف الهمس يمثلها استخدام السين في (يسرّ)، والحاء والثاء في (يحث)، والتاء في (تربّت)، والشاعر بذاك يلتقط الهمسات والأصوات الخفية.

لقد بِعْتَ! قد بِعْتَ!

كلاّ كذبت!

لقد بِعْتَ! قد باع!

– ويحي! أجلْ

لقد بعتُها ... بعتُها ... بعتُها ... جُزيتم بخير جزاءٍ، أجلْ!!..

أجلْ. بعتُها ... بعتُها ... بعتُها!! أجل بعتُها!! لا. أجل لا. أجلْ

ويُجَلِّي أسلوب التكرار ما انتاب القواس من ذهول سيطر عليه، فهو بين مصدّق ومكذب، يثبت وينفي: (أجل) (لا)، ويردد قوله: (بعتها) كأنه يُنكر وقوعه.ثم تهدأ أصوات الناس، ويخلو القواس وحيداً بهمّه وعذاب ضميره، ويسوق محمود وصفاً للظلام الذي اكتنف نفس القواس، حتى يكاد يمثله تمثيلاً، هو قمة الإبداع:

وَأَغْضَى على ذلّةٍ مُطرقاً، عليه من الهمّ مثلُ الجبلْ

أقام...، وما إن به من حَرَاك، تَخاذلُ أعضاؤه كالأشلّ

وفي أذنيه ضجيج الزِّحام، و«بعْ! باعَ، بعْ، باعَ، بِعْ يا رجلْ»!

وأخلد في حيث طار السُّوامُ[1] بمهجته، كأروم[2] مَثلْ[3]

كأنّ صخرةً نبتتْ، حيث قام، تمثالَ حزنٍ صَلودٍ[4] عُتُلّ[5]

١– السوام: المساومة في البيع.

٢– الأروم: أصل الشجرة إذا ماتت وسقطت أغصانها.

٣– مثل: انتصب.

٤– صلود: صُلْب أملس.

٥– عُتُل: غليظ ثقيل ثابت.

هذا التمثال الذي قام حيث وقف القواس ذلك الموقف، هو رمز ضعف الإنسان الأبدي، الذي أشبه فطرةً فيه لا تزول.

ويرى محمود في ختام القصيدة أن يبث روح الأمل في نفس القارئ، ويربط التفاؤل (بصنع اليدين)، ليبيّن أن بوسع الإنسان خلق حياة جديدة، وفي مقدوره وطاقته أن يستعيد ما فاته:

أضـاء الـظـلامُ لـهـا بـغـتـةً، قـوّض خـيـمـتـه وارتحـلْ
أطـلّـت لـه مـن خـلال الـغـصـون عـذراءُ مكـنـونـةٌ لم تُنَلْ
...
ونـادَتـهُ، فـارتـدّ مُـسـتـوفـزًا[1] بـجُـرحٍ تـلظّـى ولم يندملْ:
...
أفـقْ! لا فَـقَـدتُّـك! مـاذا دهـاك؟! تمـتّـعْ! تمـتّـع بـهـا! لا تُـبَلْ
بِصُنْـع يـديْـك تَـرَاني لَـدَيْـكَ، فِي قَـد أخْـتِـي! وَنِـعْـمَ البَدَلْ

فالأمل – في أحيان كثيرة – يسعى إلى الإنسان سعياً، وما عليه إلاّ إجابة ذلك الصوت الداعي للحياة من جديد، والأمل في حياة الإنسان منبثق من إيمانه العميق بالله، فالمؤمن واثق يهمه أن يمارس دوره في العمل، فإن أصاب أثيب على صوابه، وإن أخطأ أُجر على اجتهاده.

صدقتِ صدقتِ!! ... نعم قد صدقتُ! وسرّ يديكَ كأنْ لم يَزَلْ
حباكَ به فاطر النّـيِّرات، وباري النبات، ومُرْسِي الجبلْ
فـقـم! واسـتـهـلّ، وسـبّـح لـه! ولـبِّ لِـرَبٍّ تـعـالـى وجَـلّ

وبعد، فالتأمُّل في هذه القصيدة لا ينقضي، فكل بيتٍ منها يكاد يكون وحدةً فنية متكاملة، واستيعاب ذلك أمرٌ يحول دونه طول القصيدة، فأبياتها قاربت الثلاثمائة، إضافة إلى مقدمة نثرية، ومقدمة شعرية، وخاتمة، والمطولات في تاريخ الشعر العربي طالما أثارت إعجاب النقاد، فهي تفصح عن ذخيرة لغوية غنية، وشاعرية عميقة النفَس، ثابتة الخُطى.

١- المستوفز: هو القاعد إذا استقلّ على رجليه يتهيأ للقيام، ولمّا يَسْتَوِ قائماً بعد.

- قراءة في قصيدة: «ألستِ التي ...؟!»

تبدو الصورة العامة لهذه القصيدة صورة محاكمةٍ للحبيبة التي خانت ما أبرمت من عهود الودّ، فما أبقت على عهد، ثم آبت تروم الحب، فحق أن يكون الحكم عليها حكماً قاسياً بالفراق، بيد أنّ الوقوف على أبيات القصيدة يرجّح أنها نفثات مصدورٍ برّح به الألم، وأمضّه الوجد، يجاهد نفسه لتتجمل بالصبر والسلوان، فلا تلدغ مراراً من الجُحر ذاته.

يدلّ على ذلك انفعال المحب الشديد الذي دفعه إلى أن يشتط في الإدانة، فيحكم على كل (أنثى) بكوْن الشر فيها طبيعة وفطرة.

ولكن رمتْ بيني وبينك بعده ضريبة أنثى...وهي شر الضرائبِ!

ثم هو يحاكمها أمام نفسه التي تاقت لتلقاها، وإن حاول أن يوهم القارىء أنه إنما يخاطبها من موقع قوة، فهو يترك خطابها ليُرسل حكمته التي يُخاطب بها عاطفته الرعناء حسب.

بلى!كنتِ...إذ عيني عليها غشاوةٌ وإذ أتردّى من سواد الغياهبِ
وأخرى على عين البصيرة خيلت لنفسي هداها بالأماني الكواذبِ
أرى من تكاذيب الخيال كأنني إلى جنة الفردوسِ أحدو ركائبي
أغنّي لآمالي لأبلغ غايتي وأدركُ لذاتي، وأجْني مطالبي
وما ذاكِ إلاّ راحة القلب بالهوى وبالودّ في عيش شديد المتاعبِ

ففي هذه الأبيات يترك خطابها بعد كلمتين (بلى! كُنْتِ) تتلوهما علامة وقف فيها إشارة لكلام محذوف، وكأنه يقول: بلى! كنت ذلك كله، والحذف هنا أبلغ في الدلالة على مراد الشاعر، فكأنه أراد أن يستتبع قائلاً: (وأكثر من ذلك، مما تقف الكلمات دونه حائرة).

ثم يترك خطابها لينحو باللائمة على نفسه، لقد غَرَّته كاذبات الأماني، فأسدلت غشاوةً على بصره وعلى بصيرته، فما عاد يرى

أو يـدرك إلاّ مـا أرادت له رؤيتـه وإدراكه. واضطرابُـه في الخطاب بين لومهـا، ثـم التحدث إلى نفسـه، دليل على مـا انتابَهُ مـن هيجان وعدم استقـرار.

فماكدتُ أنجوبالحُشاشةبعدما تلقيتُ من حُبِّيكِ شرَّ النواكبِ

...

ألا ويحها!! كم بِتُّ أرقب طيفها! وكم سهرت عَيْني نجيَّ الكواكبِ!

والتأمل في أنغام بحر الطويل، الذي ساق عليه الشاعر غناءه، يوحي بما تملّكه من رغبةٍ في ضبط النفس أن تثور أو تضطرب. فبحر الطويل أحمل للهم، وأقرب ما تكون أنغامه إلى حالة مناجاة النفس، وإن لم يُوجِّه لها الخطاب.

كما أنّ لإيقاع الكلمات دوراً عظيماً في التعبير عن حالة الشاعر النفسية التي لابسته وقت تلفظ بها:

وكنتِ ليَ البَرّ الوديعَ إذا غلت بأمواجها وادّافعت بالمناكبِ

فلفظة (ادّافعت) تحمل من القوة ما لا تحمله لفظة (تدافعت)، وهي أقوى في التعبير عن حركة التدافع والاصطدام، وكذاك في قوله:

تخشّعتُ تحت الحب والوَجد والجوى وطولِ اضطرابي في الهموم الغوالبِ

فلفظة (تخشّعت) أبلغ من (خشعت) في عمق الدلالة على التمادي في الفعل.

وعنوان القصيدة (ألستِ التي ...؟!) استنكار – فيما يبدو للناظر دون أناة – يواجه به الشاعر لوم حبيبته إياه، وأملها باستعادة الحب الذي كان، غير أنّ قليلا من التأمل يفضي إلى الكشف عن خبيئة نفس ذلك المحب الذي إنما يُنكر ما ثار في نفسه من هوى يكاد يدفعه دفعاً إلى تناسي جراحاته التي ما اندملت بعد، والعودة إلى ما عهد من قديم الحب.

وتتكرر إجابته على تساؤله: (ألست التي ... ؟!) بلفظة (بلى) في ثلاثة مقاطع متتالية، فتكاد (بلى) هذه تلخص مفاصل الحكاية، وهو في البداية يستجيب لهوى قام في نفسه، يذكره بمن ملكت قلبه:

بلى! كنتِ في قلبي سراجاً يضيئه   فيفترّ عن أنـواره كلُّ جانبِ

ويصف منزلتها التي أنزلها إياها من نفسه، ويصورها بإجلال يعكس ظلالاً باقية لحبها في قلبه، فهو لو (أبغضها) – كما يدّعي – لما ذكرها بمثل تلك المنزلة، لكنه بعدها يصحو على مسّ الأشواك ..

بلى! كنتِ ... كنتِ السحر تبدو صدورُه   من الخير تخفي منه شرَّ العواقبِ

ثم تتجلى الحقيقة لعينيه، فينحو باللائمة على نفسه، ليست هي الملومة لأن (الخديعة) صِفةٌ رُكّبت في جنس حواء – كما صوّر له الألم – إنما هو وحده الملوم، يوم سمح لعواطفه أن تعمي بصيرته، فتحجب عنه الحقائق:

بلى! كنتِ... إذْ عيني عليها غشاوة   وإذ أتردّى من سوادِ الغياهبِ

والشاعر فنّان، يرسم صورةً لحبيبته تكاد تنطق:

وكنـتِ حيـاةً للحيـاة تمدّها   بأفراحها في عابسات المصائبِ

ولا يخفى ما في كلمة (حياة) الأولى من معنى، فهي مفعمة بالحيوية والظلال، فيما لفظة (الحياة) الثانية مجرد لفظة شاع استعمالها بين الناس حتى فقدت رونقها وجلالها، ولِتنكير كلمة (الحياة) الأولى دلالة على جِدّتها وطابعها الفريد الذي يميّزها عن تلك (الحياة) بصيغة المَعرفة التي ألفها الناس وعاشوها.

والتأمل في صفات الحبيبة يُجلّي روحاً عميقة للصورة الشعرية في ذهن الشاعر، فهو لا يركز على الصورة الحسية إلاّ حين يستحيل الحُبُّ (بغضاً)، وحين يذوق من مكرها ما يجعلها تتردى وتنحط في نظره إلى صورة (حيّة رقطاء).

أرى الحيّة الرقطاء أجملَ منظراً ... .
إذا ما تراءتها العيون بريئةً من الخوف خالتها دُعابة لاعبِ
تدانى إلى اللاهي دنو مقارب فيدنو ويُدني كفه كالمداعبِ
ألا ارفع يداً ... واذهب بنفسك رهبةً فمن حسنها نابٌ شديد المعاطبِ

أما يومَ كانت حبيبتَه، فهو لا ينعتها إلاّ بالصفات المعنوية، التي تبسط أمام المتذوق معنىً حياً نابضاً، يزداد تراحباً كلّما زدته تأملاً، لا صورةً حسية محدودة الآفاق، فحبيبته ضياءٌ وملاذٌ وحنان، بل... وزينةٌ وجمال:

بلى! كنتِ في قلبي سراجاً يضيئه فيفترّ عن أنواره كلُّ جانبِ
وكنتِ حياةً للحياة تُمدّها بأفراحها في عابسات المصائبِ
وكنتِ ليَ البَرّ الوديع إذا غلت بأمواجها وادّافعت بالمناكبِ
وكنتِ نسيماً واللظى يَنشِف اللظى ويترك ظل الدوح ظلَّ اللواهب
وكنتِ ملاذي والشؤون كأنها من الدمع ينبوع يجيش بغاربِ
وكنتِ إذا ما العين مَدّت هُيامها إليكِ تلقتها أحنُّ الترائبِ
وكنتِ كأنفاس الرياض، عبيرُها على الفاقد المحزون فرحةُ آيبِ

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من فنيّة عالية، ذاك أن الشاعر يستخدم أسلوب التقابل حين يذكر الصفة وضدها، فالأفراح تقابل عابسات المصائب، والبر الوديع يقابل الأمواج المتدافعة، والنسيم يقابل صورة اللظى الذي ينشف اللظى، وفرحة الإياب تقابل مرارة الفقد، والأشياء تتميز بضدّها، فكذا كانت الصورة في هذه الأبيات أنصع وأشد سطوعًا.

ويسترعي النظر أحد الأساليب في هذه القصيدة ، هو أسلوب الإمعان في الوصف، الذي يضفي على الصورة والمعنى جلالاً ورحابة.

أغني لآمالي لأبلغَ غايتي وأدركَ لذاتي، وأجني مطالبي
وما ذاك إلاّ راحة القلب بالهوى وبالوُدّ في عيشٍ شديد المتاعبِ
وأن أرِدَ الماء الزلالَ – ولم أَرِد وقد عشتُ دهراً – غَيْرَ رنق المشاربِ

هي حال مَنْ يشتاق للماء ويطلبه، وقد طال انتظاره، لأنه تطلب ماءً زلالاً لا ماءً كَدِراً.

ألا فاعلمي أني ظمئتُ، وأنني تجنبت جُهدي – الماءَ جَمّ الشوائبِ

لقد استبدّ الظمأ بالشاعر، إلاّ أنه ما زال يتوق إلى الماء صافياً حسب.

فجئتك ظمآناً يموت بِغُلّةٍ فأغريتِ بي الغُلاّتِ من كلّ جانبِ

لقد تحطّم الحلم، ولم يكن نصيب المحب ماءً عكراً ولا ماءً صافياً، ولا غُلّةً حسب، وإنما هي (الغلاّت من كل جانب!)، فأيّ ظمأ ذاك!! وأي وصفٍ رائِع!!..

ومن جمال الوصف أسلوب المفارقة:

فلما التقينا ضمنا الشوق والهوى وكان حديثَ الوصل صمتُ الرغائبِ

لشُدَّ ما اشتاق إليها، وتاقت للقياها نفسه، حتى تمثل طيفها كأنه حقيقة لا خيال، فأفضى إليه بمكنون نفسه، إلاّ أنه عندما التقاها أخيراً، وضمهما الشوق والهوى، أُلجم فصمت، وكان صمتُه عن كل ما رغب في الإفضاء به هو وحدَه (حديث الوصل)!!

ومما يميز الشعرَ عن المنثور من الكلام، أن تعبيره يحسن أن يجيئ مجملاً لا مفصلاً، بحيث يُظهر جانباً من المعنى أو الصورة، ثم يدع لذهن المتذوق استلهام بقيتها، ويترك للخيال أن ينطلق فيُكمل جوانب الصورة جمعاء[1]، يقول الشاعر:

أمثلها حتى أكاد أمسها!! وأُلقي إليها ما تضمُّ جوانبي!

فقوله (ما تضم جوانبي)، تعبيرٌ لم يدع مما تضم جوانب النفس شيئاً

١- ينظر: قطب (سيد)، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، مكتبة الأقصى، عمان، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د.ت: ٩٧، ٩٨.

من همٍّ وحيرة، وقلقٍ وغيرة، وفرحٍ وألم، وأملٍ وندم، ذلك كله تأتى للشاعر حين أجمل القول فلم يُفصّله.

ألا لا تقولي كيف كنتِ!! ... فإنني أرى كلَّ أنثى شرّها غيرُ غائبِ!
ترومين مني الودّ بُقيا على الذي مضى؟!.. خاب فألي أن أرى غير ثائبِ!
ترومين مني الودّ؟!... تلك عجيبةٌ وأسعى لذبحي؟! تلك أم العجائبِ!
تشهيتِ لحماً، فات ما تشتهينه فلم يبقَ من لحمي طعامٌ لساغبِ!
تمليتُ هذا البغض حتّى رأيتني أُربِّبُ حيّاتي وأغذو عقاربي!
فإن يكُ بُغضي كلَّ ذنبٍ جَنَيْتُهُ إليكِ، فإني لستُ منه بتائبِ!
وكيف... وقد أنهكتني وعرقتني وقُدتِ على قلبي جيوش النوائبِ؟!
ذريني... ولكنّ الحياةَ مليئةٌ بكن! ... فما في الأرض منجىً لهاربِ!

والمقطع الختامي في القصيدة، بالغ الدلالة على ما اعترى نفس ذلك المحبّ من صراع، يتراوح فيه بين القوة والضعف، فعلى الرغم من قسوتها التي أضنته وأنهكته، إلاّ أنه ما زال لودِّها في نفسه بقية:

(ألا لا تقولي كيف كنت!!..) وعلامة الحذف هنا توجب وقفةً بسيطة، إنّ خواطر الماضي (كيف كانت) تتبادر إليه سريعاً، تحاول أن تضعفه وتفتّ في عزمه، فينتفض كبرياؤه الجريح ليُطلق حكماً قاسياً: (أرى كل أنثى شرها غير غائب)، وهو بذلك لا يقسو عليها وحدها، بل يقسو على (كل أنثى)، وكأنه بذلك يُسوغ فعلها، فيردّه إلى طبيعتها وفطرتها التي لا تملك هي نفسها ردَّها.

(ترومين مني الودّ بقيا على الذي مضى؟! ...) هو بعد علامة الحذف هذه لا يملك إلاّ أن يعود بذهنه إلى ما مضى في لحظة من لحظات ضعفه، ثم يستدرك سريعاً (خاب فألي أن أرى غير ثائب!) في محاولةٍ لتناسي ضعفه.

(ترومين مني الود؟! ...) هو لا يصدّق أنها عادت تروم الود، فيعيد الجملة ذاتها فعل من أراد أن يستوثق، ويصمت قليلاً وهواه يغالبه، إلاّ أنه ينتبه: (تلك عجيبة!) هي كاذبة ليس إلاّ، (وأسعى لذبحي؟! تلك أم العجائب!).

(تشهيّتِ لحماً، فات ما تشتهينه) قد يبدو الشاعر هنا قوياً، غير أنّ ضعفه يبرز في الشطر الثاني (فلم يبق من لحمي طعامٌ لساغب)، يقول: لقد فاتك ما تشتهين، لا لأني قوي أستطيع دفعك، بل لأنه لم يبق من لحمي ما يسدّ جوعكِ إلى الإيذاء!

لقد سيطر عليّ الضعف طويلاً حتى صاحبت (بغضك) الذي وهمتُه حباً زمناً طويلاً، أتعهده وأرعاه، فإذا أنا أتعهد حيات وعقارب نهشت جسدي.

(فإن يك بغضي كل ذنب جنيته إليك) ... لا يزال لها في قلبه مكانة، لأنه يحسّ أنه يقترف نحوها ذنباً، ويحاول أن ينتصر على هذا الشعور فيصرخ: (لستُ منه بتائب).

(وكيف...) ثم يتملّى مفكّراً في إمكانية العودةِ ويتأمل في حاله، لقد أنهكته وقادت على قلبه جيوش النوائب، فأنّى له أن يعود؟!

(ذريني)... هذا هو الختام، لقد انتصر أخيراً هواه، فأضعفه، ولم يعد في طاقته أن يصدر حكماً، فأصبح يرجوها رجاءً: ذريني ... لا أريد أن أبتعد أنا ... فإن أردتِ أن تترفقي بي فابتعدي أنت، ولكن هل ينبغي لي أخيراً أن أعتاد هذا الظلم؟ وأنى لي النجاة والهرب وكل جنس حواء كذاكَ صفته!![1]

(ولكن الحياة مليئةٌ بكن! فما في الأرض منجى لهارب!)

١- وليس مبالغة القول إن مذهب الشاعر -هنا- يعد مبالغة، فالتعميم، كما هو معلوم، غير جائز، ولم تختص المرأة -كل امرأة- بالظلم من دون الرجل.

- قراءة في قصيدة : «اعصفي يا رياح...!»

هذه نظرةٌ للكون والإنسان والحياة، أرسلها الشاعر في اضطرابٍ حانق، يهجس في ضميره، إلى معنى قام في نفس الإنسان من الأزل، ولا يزال قائماً إلى الأبد، ذاك هو حلمُه بـ (الخلود) و(البقاء) وفزعه المَروع من فكرة (الفناء).

إن الشعور المتحكم في بناء هذه القصيدة، والذي يسري في عروقها من مبتدئها حتى منتهاها، ويصبغ صورها الشعرية، بل وتراكيبها وألفاظها بقتام مظلم، هو شعور (المرارة)، النابع من تكرار معاناته لأخلاطٍ من مشاعر (الخيبة) و(الخديعة) و(الوهم).

و(الرياح) في القصيدة، رمز (الأمل الخادع الكذاب)، الذي يَجِدّ بنو الإنسان في طلبه، فإذا هو سرابٌ يحسبه الظمآنُ ماء، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، و(الرياح) جمع (ريح)، وفي القرآن الكريم يجيئ الجمع في آيات الرحمة، والواحد في قصص العذاب، وفي الحديث، عنه - ﷺ - كان يقول إذا هاجت الريح: اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً، يريد: اجعلها لقاحاً للسحاب ولا تجعلها عذاباً.[1]

وقد ركّز الشاعر على إثارة عنصر المفاجأة لدى القارئ، حين ضمّ (الرياح) بما تحمله من معاني الخير والرحمة، إلى صفة العصف، وهي: شدة الهبوب[2]، تطلق على الريح، إذا كان هبوبها وبالاً، قال تعالى: ﴿ مَّثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمْۖ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَرَمَادٍ ٱشۡتَدَّتۡ بِهِ ٱلرِّيحُ فِي يَوۡمٍ عَاصِفٖۖ ﴾[3]، فالشاعر يُفارق بضم النقيضين: صفة العذاب، وصفة الرحمة، ويثير بذلك

١- ينظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) ت ٦٣٠هـ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، مادة (روح)، مجلد (٣) :١٤٠.

٢- ينظر: ذاته، مادة (عصف)، مجلد (٤): ٣٥٢.

٣- سورة إبراهيم، آية ١٨.

عجبَ القارئ فينبئ أسلوبه في المفارقة، عمّا ينتاب الإنسان من ذهول وحيرة حين يُمنى بخيبة آماله.

اعصفي يا رياحُ مِن حيثُما شئتِ ... وعفّي الطلولَ والآثارا
وانسفي يا رياحُ آيةَ هذا الليلِ حتّى يَحُورَ ليلاً سِرَاراً[1]
وازأري يا رياحُ في حَرَمِ الدَّهرِ زئيراً يُزلزلُ الأعمارا

فَلِعصف هذه الرياح، سمة الحِدّة، التي تمحو وتزيل، لا العمران الذي شاده الإنسان حسب، بل بقايا ذلك العمران: (الطلول والآثار)، وهذا إمعان في وصف نكاية إهلاكها ودمارها، فقد آبت تروم القضاء على ما تبقّى من الديار الخربة، وما كفاها خراب الديار!

أمّا (نسفها) المدمّر، فهو يمتد ليطال أكثر من بقايا آثار الإبداع الذي صاغه الإنسان، إنه ليودي بقوام حياتهم، وعماد راحتهم، فإذا نور قمرهم يمسي بدداً، فيحور ليلهم مظلماً، شديد الرهبة.

وماذا بعد؟!، لم يبق إلاّ (الإنسان) نفسه!، والرياح غضبى، فلتشتد في الزئير، حتى يجاوز أثر زئيرها خلعَ القلوب، وإثارة الرعب، ليَطالَ عمر الإنسان، فيقضي على وهمه الأكبر، بالأمل في الخلود والبقاء، وليكن حرم الدهر حماها، فقد كان ولم يزل، لأنها كانت ولمّا تزل، قديمة وباقية.

والشاعر لا يصف الرياح ذلك الوصف المخيف مخاطباً بني الإنسان، إنهم أضلُّ من أن يُدركوا، بل هو يخاطب الرياح ذاتها (اعصفي)، (انسفي)، (ازأري)، فهو يحرّضها على أن تتابع تدميرها، حتى تزيل ذلك الوهم الذي تنشئه في نفوس البشر، وتغريهم بامتداده، وهو لا بُدَّ مُنقَضٍ، ولا بُدّ زائل.

اعصفي كالجنونِ في عَقْلِ صَبٍّ هَتَكَ الغيظَ عزمَهُ والوَقارا
اعصفي كالشكوكِ في مُهجةِ الأعمى تَخاطَفْنَ حِسَّهُ أينَ سَارا

١- السرار: الليلة التي يستسر القمر فيها، لسان العرب، مادة (سرر)، مجلد(٣): ٢٧٤.

اعصفي كَالفناءِ يَنتسفُ الأوكَارَ نَسْفَاً ويَصرَعُ الأطيارا

ضل ذلك الإنسان، حين صوّرتِ له – وهماً – عزماً ووقاراً، استحالا شكاً في مهجته العمياء بوهمك، بل جنوناً في عقله المنقاد لهواك، لا بل ضلّ حين وَهِم أن الأوكار التي تلجأ لها الطيور أمانٌ لها وحمايةٌ وسكن، فحدا حدوها، وأنشأ لنفسه سكناً وأماناً، هو محضُ وهم.

اعصفي كالوفاءِ صادمهُ الغَدْرُ... فأغضى إغضاءةً، ثمَّ ثارا

اعصفي كالضلالِ يَسْخَرُ مِنْ هَادٍ أَذَلَّ القِفَارَ عِلْمَاً، وحَارا

اعصفي كالأسى أَفَاقَ من الصَّبرِ فلمْ يَستطع قَراراً، وفَارا

ما (الوفاء) وما (الغدر)!، وما (الضلال) وما (الهُدى)!، وما (فورة الأسى) وما (الصبر)!، إنها أخلاطٌ كثيراً ما تلتقي في (الإنسان)، فالإنسان مهتد إلى شيئ وضالٌّ عن أشياء، وفيٌّ بوعدٍ، وغادرٌ بوعود، صابرٌ في محنةٍ، وقانطٌ في كثير، تلك سِمَته لأنه مفتقر للكمال والانسجام.

اعصفي وانسفي، فما أنتِ إلاّ نعمةٌ تُنشئ الخرابَ اقتدارا

عـالَمٌ لم يَكنْ ولا السَّـاكنوهُ غـيرَ أشـباحِ نقمةٍ تتبارى!

هاهو الشاعر من جديد يجمع الأضداد، والمتقابلَ من الصفات، فيطرح عليها حكماً يُجمّعها، فـ (النعمة) تقابل (النقمة) ويُوحدهما الزوال.

والشاعر يميل إلى تشخيص الرياح، فيخاطبها كأنها شخص أمامه، قائلاً: (اشهدي،أذكري، أنصتي، اسمعي، أنظري)، وهو بذلك يخلع عليها سمة الحياة، لكنّ حياتها ليست شبيهةً بحياة الأشخاص المحدودة، إنما هي ممتدّةٌ على مَرِّ الآباد:

كنتِ سِرَّ **الأحياءِ طُرّاً**.. فما يَملكُ سِرٌّ عن ناظريكِ استتارا

...

مَن مُجيبٌ إلاكِ، **كاهنةَ الآباد**، في هَيكلٍ تَقَادَم دارا؟

...

ولعلّ روحَ أبي العلاء – شيخ المعرة – شديدة اللصوق بتأملات الشاعر، التي تحمل سمت التشاؤم، حتى مما ألِفَ الناسُ التفاؤُلَ والخيرَ به، فلئن تساوى البكاء والغِناء في عُرف شيخ المعرة حين قال:

غيرُ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نَوحُ بَاكٍ ولا تَرَنُّمُ شادِ
وشَبيهٌ صَوتُ النَّعيّ إذاقيـ ـسَ بِصوتِ البشيرِ في كلِّ نادِ
أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحمامةُ أمْ غَنْـ ـنَتْ على فَرْعِ غُصنها المَيّادِ[1]

فها هو صوتُ أبي العلاء بنبرةٍ جديدة:

اذكري يا رياحُ كيفَ تَدَسّستِ إلى مُضْمَرِ الطَّوايا اقتِسارا
كنتِ سرَّ الأحياءِ طُرّاً ... فما يَمْلكُ سرٌّ عن ناظريك استتارا
منذ جَاشَتْ في حَمْأة الكَونِ آمالٌ تُرَجّي أن تَبلغَ الأوطارا[2]
مُذ تَهادَتْ غَرائبُ المُزْنِ تَختالُ وتُهدي الظِّلالَ والأمطارا
مُنذ باحتْ بِسرّها الزهرةُ الأولى فَأذْكَتْ في كُلِّ قلبٍ أُوارا
مُذ تسامتْ في مَسبحِ الجَوِّ فَتْخَاءُ ودارَتْ بلَهوها حيثُ دَارا[3]
مُنذُ نَاحَتْ بِشَجْوِهَا ذاتُ طَوقٍ ،فاستجَاشَتْ بنَوحها الأسحَارا
مُنذُ حَنّتْ في ظُلمةِ الليلِ حَيرى، قد أَضَلَّتْ أترابَها والدِّيارا
مُنذُ أَوفَى على البِقاعِ أبونا الشيخُ حيرانَ لا يُطيقُ اصطبارا
مُذ ألّمت بِأمّنا نفحةُ الأنثى فأغرَتْ بِشيخنا الأخطارا

١- المعري، ديوان سقط الزند: ١١١.

٢- الحمأة: الطين الأسود، لسان العرب، مادة (حمأ)، مجلد (٢) :١٤٩.

٣- فتخاء: قدم لينة، ومنه قيل للعقاب: فتخاء، ذاته، مادة (فتخ)، مجلد (٥) : ٨٧.

قد عاشت الرياح أملاً في صدور الناس، وتدسست قسراً على طواياهم ونفوسهم، وكانت بداخلهم حياةَ قلوبهم، فأتاح لها ذلك الكشفَ عن أعمق أسرارهم. فعرفت ولمست ضعف الإنسان في حنينه وتوقه إلى مرأى السحاب المثقل بالمطر، واسترواح عبير الزهر في أكمامه، والتعلّق بمعنى سمو العقبان إلى الذُرى، وهيجان عاطفته أما نَوح الحمائم، وتأمَّلَتْ مليّاً في لهفته لبكاء حيرى ضلّت ديارها، واشتياقه لنفحة الأنثى التي لا يطيق عنها اصطباراً، فأدركت الطريق إلى إنهاكه وقصمه.

مُذ أصاختْ لكِ البرايا خُشوعاً ... فَضَّ فيهم حنينكِ الأسرارا
اذكُري كيفَ ... وانظري كيفَ أَضْحَوا: أَعِباداً رَأيتِ أم فُجّارا؟!
يَتَبَاغَونَ قُدرةً ليسَ تَفنى، ثم يَفْنَونَ ... عاجزينَ حَيارى!

تلك الرياح أصبحت ذات سطوةٍ على البشر واستذلتهم بشهواتهم، فأضحوا عباداً لها تأمر فيمتثلون، (اذكري كيف) ... كيف كان الإنسان قبل أن يخرجه من الجنة غروره وأمله أن يحوز خلداً وملكاً لا يبلى، (وانظري كيف)... ليس أكثر من عاجز يبتغي قدرةً وحياةً لا تفنى، ثم يفنى حائراً: كيف كان ذلك!!

وتكرار الصيغ والكلمات والأحرف أسلوبٌ يركز الشاعر على استعماله، ويروم بذلك تعميق الصورة في خيال المتلقي، فهو في مطلع القصيدة يكرر صيغة الأمر، وكلمة: (اعصفي) على وجهٍ مخصوص، قاصداً بذلك تأكيد دلالتها على البطش والجبروت، ثم هو بعدها يكرر الظرف الدالّ على الزمن، وهو قوله: (مذ، منذ) تسع مرات في تسع أبيات متتالية،كما يُكرراستخدام الحرف الدال على التخيير: (أم) خمس عشرة مرّة في أحد عشر بيتاً، بدءاً بقوله:

أَنْصِتي يا رياحُ.. ما أَبْشَعَ الصَّوتَ! لقد سَارَ في القُرونِ مَسَارا!

أَحَـنيناً... أم صـرخةً، أم مُكاءً، أم عُـولـَةً، أم جُؤارا؟!

في دلالة على عمق الحيرة التي وصل إليها الشاعر حينما أصغى لصوت البشر وهم يصطرعون في الحياة،وكم هي بالغة الدلالة لفظة (يتباغون)!، إنّ فيها انفعال الحركة وتدافعها، وصدورها عن الذات رغبةً في السبْق والظفَر.

كيفَ أَبْصَرتِ ما طَويتِ من الدُّنيا بليلٍ، وما اخترقت نهارا؟!
اشهَدِي: هل رأيتِ عقلاً ونُبلاً، أم جنوناً يَؤمُّ خزياً وعَارا؟
وخفايا مِن الخبائثِ تَسعى، وحُقـوداً من الخَنى تَتَمَارى
وأسـاطيرَ حيّة ألبَسَتها قيْنَـةُ الـدّهـر ثوبَها المُستعارا
...
ودُمىً لم تَزَلْ تسيرُ اضطراراً ... في غرورٍ يَنفي المَسير اضطراراً
وبقـايا فـرائسٍ لم تَـكَدْ تنبض حتـى أحـدّتِ الأظـفـارا!
ودنايا تختال في زخرف البطش ... تخال الأقدار منها غيارى!
في حياة مخبولة أسكرتها شهواتٌ تبقى ... وتُفني السّكارى
كلُّ شيئً مَسّتهُ يَطغى ... فلا يَزهدُ طبعاً، ولا يَعِفُّ اختيارا

هكذا خلّفت الرياحُ المخاتلة حياة الناس: جنوناً، بل خزياً وعاراً، وأخفت ذلك كله وألبسته ثوباً مستعاراً يُظهر الغلبة والقوة، ويُخفي من المخازي ضروباً وأصنافاً، وأضحى أتباعها عبيداً لها، أسرى في الأغلال، يُسيّرون بوهم مغرور، حالهم حال الفريسة التي سرى في جسمها بقيّةٌ من نبض، فأحدَت أظافرها، متوهمةً القوة!! هـذه حـال الدنيا، الشهوات مغرية، والناس منقادون إليها، غير أنهم يفنون وتبقى، لا يزهدون عن فطرةٍ وطبع في نفوسهم، ولا يعفّون عن إرادةٍ وتكلّفٍ واختيار.

ولعلّ سيطرة الشاعر على اللغة تبدو واضحة دون خفاء، في قدرته على

تكرار كلمة: (اضطرارا) مرّتين في البيت ذاته، دون أن تستحيل لغةُ الشعر لغةً نثرية، فرغم ما تحمله هذه اللفظة من ثقلٍ قد ينوء به الشعر، إلا أن الشاعر أحلّها محلّها، بحيث لايقوم المعنى بغيرها.

أنصتي يا رياحُ، صرخةُ مَلهوفٍ طعينٍ أفنى الليَالي انتظارا
هَامَ يَسْتَنْفضُ الغُيوبَ وَحيداً... دَامياتٍ جِراحُه لا تُوارى
كُلّمَا ظَنّ في دواءٍ شفاءً، عـادَ داءً يُدمي جِراحاً عذارى
أَفِـراراً من الجِـراحِ تُداويهنّ؟ كلا! أيقنتَ أنْ لا فِرارا!
سرْ جريحاً رثّاً بآلامكَ الظّمأى، وسائلْ... إن استطعتَ حوارا!
غَرِقَ العالمونَ في عَيْلَم النورِ فأطفا جِهَارَهم والسِّرارا[1]
شَرِقُوا شَرْقَةً بما حَصّلُوه، ذَبَحَتْ علمهُم فَغَاروا وغارا
أينَ؟ ...لا أينَ! يا رياحُ أجيبي، مَزِّقي الحُجْبَ وانزعي الأستارا
مَـنْ مُجيبٌ إلاّكِ، كاهنةَ الآبـاد، في هيكلِ تقـادمَ دارا؟
شـادَ عُبّاده المحـاريبَ إيمـانـاً، فملّوا، فأعرضوا كُفّارا!
سَكروا، فانتشَوا، فهبّوا يَزُفّون إلى هيكلِ البقاءِ البَوارا!!
أَخُلُـوداً وحكمةً، أم ظـلالاً وأحـاديثَ تُضحكُ السمارا؟
ماردٌ في الثرى تُقَلصُ عنه الشمسُ، يُمسي ثرىً... يطير غبارا!

هي ذي الرياح تمارس دورها في تصيّد الفرائس، وتنشب مخالبها في أجساد ذوي الحاجات، ويطلب الشاعر من الرياح أن تنصت لصوت ذلك الملهوف الذي طال انتظاره، وطال تعليله بالدواء، ولكن أي دواءٍ ذلك الذي يعود (داءً يُدمي جراحاً عـذارى)، وقد خلع الشاعر على الجـراح صفة العذرية، ليُخيِّل للقارئ جِدَّتها ومدى إيلامها.

لقد أيقن ذلك الطعين أن جراحه لا تُداوى، فيسائله: لم تداويهن؟!... إنه سلطان الأمل الواهم!

١- العيلم: البئر الكثيرة الماء، لسان العرب، مادة (علم)، مجلد (٤): ٤١٧.

اغتر العلماء بما نهلوا من بحر العلم، فشرقوا بغرورهم ذاك، فغار علمهم وغاروا، صرعى ريِّ آمالهم، إلى أين؟! (من مجيبٌ إلاكِ)، ويكنّي عنها بوصفها (كاهنة الآباد)، التي قصدها ولا زال يقصدها – على مرّ الدهور – من تاق إلى كشف الغيب المستور، فتعبّدها الناس أملاً بالمعرفة، والخلود، وعندما يئسوا من أملهم، كفروا بها، لكنها لم تُيئسهم إلاّ عندما اكتنفهم الموت! أوهمتهم أنهم ظفروا بالحكمة وسر الخلود، وكانت بذلك تسخر منهم، فما أحدهم إلاّ كماردٍ، يخال أنه يطاول عنان السماء، فإذا هو قابع في الثرى لا يريم، يمسي ثرى، ثم يفنى ذراتٍ من الغبار!!

وتقلّبُ الشاعر بين استخدام أسلوب الإخبار، والخطاب، والنداء، والتعجب، يُجلّي فورةَ نفسه، واضطرابَ مشاعره.

انظري يا رياحُ ذا القبسَ الوَهّاجَ ... قد راوغَ الفناءَ اقتدارا!
عاشَ تحتَ الأطباقِ دَهْرا فدهراً، يَتَلَوّى بِثِقْلِهِنّ انبهارا[1]
صَدَعَ الصخرةَ المُلَمْلَمَةَ الكُبرى ... وأَسرى، حتى نَمَى فاستطارا
ورأى نورَه فجُنّ من الفرحةِ ... أعمى رأى الظلامَ نهارا!

هذا الأمل الباطل الذي عاش في صدر الإنسان منذ الأزل – ظنّ نفسه نوراً وهّاجاً، كشف أسرار الكون المغيبة المجهولة، وما هو إلاّ (أعمى رأى الظلام نهارا)!، والشاعر لا يفتأ يُلحّ على عنصر الوهم في القصيدة، فالأعمى لا يرى إلاّ الظلام، لكنّ تخصيصه وقتَ النهار، دليل على ما انتاب ذلك الأعمى من وهم، لقد وَهِمَ أن الظلام في الليل غيره في النهار، وليسا سيّان!

قد رأى عالماً مَهولاً من المجهول، غشّاه نورُهُ فاستنارا
واغلٌ يعتدي ... يُسائِل عن أسرارِ خلقٍ أجلَّ مِنْ أن تُثارا!![2]

١- الطبق: غطاء كل شيئ، والجمع أطباق، لسان العرب، مادة(طبق)، مجلد(٤):١٥٦.

٢- الواغل: الذي يدخل على القوم في طعامهم وشرابهم من غير أن يدعوه إليه، أو يُنفق معهم مثل ما أنفقوا،ذاته،مادة (وغل)، مجلد(٦): ٤٦٦.

كيفَ غَرّتهُ نفسُه؟! كيف ظنّ الغيبَ يُلقي لثامَه والخِمارا؟!
أمـلٌ بـاطـلٌ فلو أَسْـفَـرَ الـغـيـبُ لأَعْـمـى بِـنُـورِه الأنـــوارا!!

لا يزال الإنسان، بجهله وغروره، يطمح إلى إدراك أسرار الكون، ليُرضي فضوله، وغروره، ولكن كيف ظن الغيب سينجلي له، وهو مجرد مخلوق ضعيف، لو تجلّى الغيبُ له لأعماه، وهنا يستلهم الشاعر قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾[1]، فأنّى للإنسان أن يدرك ما ليس في طاقته إدراكه؟! إنه (أملٌ باطل) ..

١- سورة الأعراف، آية ١٤٣.



الفصل الخامس

موازنة

بين شعر محمود شاكر و سيّد قطب

لعلّ التشابه الذي قام بين نظرة محمود شاكر للشعر، ونظرة جماعة الديوان -فيما سلف شرحه- لَمِمّا يسّوغ اختيار أحد أعضاء الديوان، في مقام الموازنة الشعرية، بيد أنه يلوح للباحثة أنّ شعر الديوانيين وقف بعيداً عن نظريتهم إلى حَدٍّ ما.

لذا، فقد اختارت الباحثة شاعراً يُنمى في نظريته الشعرية إلى جماعة الديوان، لكنه في التطبيق طرازٌ فريد؛ إذ هو ألصق بالنظرية وأشد قرباً وأوثق صلة، ذلك هو: سيد قطب.

وسيد قطب: الشاعر، نشأ في ظلال الثقافة العربية الإسلامية نشأة محمود شاكر فيها، وتقلّب كلاهما في ظلِّ الظروف السياسية ذاتها، في كنف المجتمع نفسه، وتنسّما جواً أدبياً واحداً، ووافقَ ذلك كله شخصيةٌ شاعرةٌ ملهمة، صاغت مواقف كليهما في الحياة.

وقد انهمك سيّد -فترة شبابه- في حياةٍ أدبية، سعى فيها سعياً حثيثاً، فأصاب جَدّاً يسيراً من الشهرة والاعتراف، ثم كانت منه التفاتةٌ للتأمل في البيان القرآني تأملاً أدبياً، وكان أن استغرقته هذه التجربة، حتى أفضت به إلى التعلّق بالقرآن الكريم، وحَدَت به إلى محاولة ترسّم معالم في الطريق إلى فهمه وتطبيق ما جاء به، وكانت تلك نقلةً فارقةً في حياته.

ولا ينبغي أن يُفهم أن سيّداً قد تنصّل -بعدها- من الشعر، أو تبرّأ من إنتاجه الشعري القديم، إنما كان تبصُّره بالنور القرآني الوهّاج مما أخفَتَ في ناظريه روعةَ البيان الإنساني، الذي غدا بصيصاً.

وهزّت هذه التأملات في القرآن سيّداً، فصارت همّته تسمو إلى العمل، وأضحى العمل الإسلامي سِمَتَه الغالبة، ولم يُفقده ذلك شاعريته، فهو شاعرٌ خطّ شعرَه -شابّاً- بعواطفه وأحاسيسه، ثم خطّه -كهلاً- بروحه ودمائه.

ويُصَنِّف د. عبداللطيف عبدالحليم سيّداً ضمن (شعراء ما بعد الديوان)، الذين شربوا فكر الديوانيين، وكتبوا شعراً التزموا فيه نظرتهم إلى الشعر، يقول عبداللطيف: «سيد قطب تلميذ العقاد بمعنى الكلمة، إذ لم يخرج في شعره -على الأقل- من نطاق أستاذه، وليس يعني ذلك أنه مُقلّد شديد التقليد للأستاذ، بل إنه شرب منهج العقاد وأصبح يسري في كيانه، أو أنَّ السن التي يغلب فيها الاحتذاء، ويبدو فيها أيضا مشيج من النضج والاستواء، وبروز الشخصية»[1].

وهذا الكلام دقيق في وصف جهد سيّد، إنما هو الجهد في بلوغ النظرية، لا في بلوغ قامة العقاد، فشعر سيّد - فيما ترى الباحثة- مثالٌ حيٌّ للنظرية التي جاء بها العقاد، ولم يملك أن يتمثلها حيّة، فحاز العقاد سَبْقاً في النظر، وحاز سيّد سبقاً في التطبيق.

ولِمَا تجلّى للباحثة من تشابه قام في التطبيق بين شعر كلٍّ من سيّد قطب ومحمود شاكر، كان اختيار سيِّد في مقام الموازنة، ذاك أنّ أحدهما لا يرجح على الآخر، بل يستقيم الميزان، ويُقام لكلٍّ منهما مقام.

وتقوم الموازنة على استعراض المضامين التي تناولها شعر كليهما، وقد صنّفتها الباحثة في باب الاغتراب، وهو: أن يعيش الإنسان غريباً في وطنه، بين ظهراني أهله، فهو غربةُ النفس والإحساس لا غربة الأوطان والبلاد، وهو اغتراب عن الزمان: يتجلّى في قلق كليهما إزاء فكرة الموت والحياة، وطول التفكير في أسرار الوجود، ثم محاولة الهروب من شعور الاغتراب إلى عالم المرأة الذي يمثل رمزاً للوطن المثالي، ويمتد اغترابهما إلى المكان، ويتبدّى في نظرة كلّ منهما إلى الذات الشاعرة التي تستنكر قيم المجتمع وأحواله فهي معه في صراع لا ينقضي، لذا فهي تتخذ من الطبيعة ملاذاً وملجأً في حين، وصورةً تعكس قيم المجتمع الإنساني، فإذا هي تطابقها، في بعض الأحيان.

١- عبدالحليم (عبداللطيف)، شعراء ما بعد الديوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج١: ٢٤.

ويتجه منهج الباحثة -بعد ذلك- إلى تناول ظواهر الفن، وكيف يعالجها كل من الشاعرين بأسلوبه الخاص الذي يميزه، ومن ظواهر الفن -التي تناولتها الدراسة-: الأخيلة والصور، وهي -عند كليهما- منتمية إلى عالم الأفكار والشعور النفسي في كثير من الأحيان، معتمدة على الصورة الحية والصورة التمثيلية في أحيان أخرى، ثم تُعرّج الدراسة على تأمل المعجم الشعري والتراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية عند كل من الشاعرين، لا على سبيل الاستقصاء والحصر، بل على سبيل المثال فحسب.

ولعلّ نظرةً عميقة إلى حياة كل من الرجلين، تعكس أكثر من مجرد التشابه في الشعر (نظرةً وتطبيقاً)، إنها تعكس تقارباً في الشخصية، وفي مواقف الحياة، وفي النفس الشاعرة. إنها الشخصية المتعددة المواهب، التي تجمع بين موهبتي: الشعر والنقد، وفي كلتيهما تبدع، والتي تقف إزاء غدر الحبيبة موقف المتجلّد الصبور، الذي يحبّ ويتوَلّه، لكنه يصبر ويتجلّد، وهي الشاعرية التي تهزها الكلمة، فتقف دون ما تراه كلمة الحق، ولو كلّفها ذلك عمرها، أو شطراً من العمر!

أولاً: ظواهر موضوعية:

١) الاغتراب الزمني:

أ- الموت والحياة:

يبدو الإمعان في تأمل حقيقة الموت والحياة هاجساً يُلح على ذهن سيد، وهو -شأن الإنسان على مرّ الأزمان- مفطور على التعلق بالحياة، وما يَمُتُّ إليها بسبب، وذلك ما يعكسه تخوفه من فكرة الزوال والفناء اللذين يترصدان خطو الإنسان، فإذا هو خطو ذاهب في الرمال:

خطواتٌ ذاهباتٌ في الرمالْ	وخيالاتٌ تراءتْ لِخيـــالْ
وشخوصٌ تتوارى كظـــلالْ	للزوال ...كل شيئ للـــزوالْ[١]

١- قطب (سيد)، ديوان سيد قطب، جمعه ووثقه وقدم له: عبدالباقي محمد حسين، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط٣، ١٩٩٧، (قصيدة: أقدام في الرمال): ١٤٨.

ويصوّر السنين وهي تخطو، فإذا خطاها رزينة واثقة، وكأنما يقابلها بخطو الإنسان المتلجلج السريع المتهوّر، وإذا هي تهمس في الرمال، في إشارة لخفاء وقوع الموت، فهو خفي كما الهمس، غير أنه يترك الإنسان، وما بنى وما أنشأ، ذرات من الرمال، وإذا صوت السنين ينشد في جلالٍ هادئ أنشودة الزوال، وكأنما يستبطن سيد في طيات تصويره ذاك، صورة مقابلة لضجيج الإنسان وصخبه، الذي لا يُسفر إلا عن فناء:

ثم ساد الصمت كالطيف الحزينْ
وتسمّعتُ لأقدام السنينْ
وهي تخطو خطوةَ الشيخ الرزينْ
هامساتٍ في الرمال ... منشداتٍ في جلال... كل شيئ للزوال والشتات[1]

وصخب الإنسان في الحياة، هو ما يثير استنكار محمود:

ماردٌ في الثرى تُقلِّصُ عنه الشمسُ، يُمسي ثرىً ... يطير غبارا!..
أحنيناً .. أم صرخةً، أم أنيناً، أم مكاءً، أم عَولةً، أم جُؤارا؟! [2]

فكيف يتمرد ويصخب ذلك الضعيف الذي مآله للفناء، مثلما كان وجوده من فناء:

لا أرى إلا فنـاءً أو سدىً
فبصيرٌ في ظلالٍ أو عَمِ
وليالٍ أظلمتْ أنوارُها
وليالٍ نورُها لم يُظلمِ
وهما الدهرُ .. فلا ليلَ ولا
صبحَ، بل والدةٌ لا تَعْقَمِ

١- ذاته، (قصيدة: في الصحراء): ١١٧.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٣، ١٤٤.

وحـيــاةٌ مــن فنـــاءٍ فُجّـــرتْ

لفــنــاءٍ في حـيــاةٍ يرتمــي[1]

ويُطيل سيّد تأمّلَ مصير الإنسان، فيَروعُه الفناء الذي يترصده، وكأنّ سعيه ليس إلا إلى هوّة جرداء:

إلى الهوّة الجرداء فالعمر مجدبٌ

إلى الهوّة الجرداء فالدهر يلعبُ[2]

وكلا الشاعرين يُقلقه مَرُّ الزمان، لا لأنه وقتٌ ينقضي، بل لما يحمل انقضاؤه من معاني التبدّل والتغير، واختلاف عواطف الإنسان، ومكانته في قلوب مَنْ حولَه، فالفناءُ ليس مقابلاً لأمل التعلّق بالحياة، بل هو مقابلٌ للأمل بدوام السعادة في الحياة، يدلّ على ذلك اعتزازُ سيّد بالدقائق في حياةٍ خصبة، واستهانته بالأعوام في حياةٍ مجدبة:

تغلو الدقائقُ في حياةٍ خِصبةٍ وتهونُ أعوامٌ بِعُمرٍ مُجـدبِ[3]

ويُسّجل محمود في قوسه العذراء مرارةَ الشعور بالفقدان، في دنيا يدول فيها كل مجد وكلّ نعيم:

فـدمـدم بينهم صــارخٌ: بقـاءٌ قليـلٌ!! ودنيـا دُوَلْ!![4]

وهو يَنسب دولة الأمورِ وتصرّفَها إلى الدهر -ذلك الجبار- الذي يُمثّل القوة الأزلية الباقية على مرّ الآباد، والتي تبقى بينما تُفني كلّ شيئ:

١- محمود يؤمن أن الفناء هو فناء حياة الإنسان في هذه الدنيا، لذا عبّر عن ذلك بقوله: (فناء في حياة)، إذ هو لا ينكر خلود الإنسان، ذلك المعنى الذي عبّر عنه شيخ المعرّة بقوله:

«خُلق الناس للبقاء فضلّت أمّةٌ يحسبونهم للنفادِ

إنما يُنقلون من دارِ أعمالٍ إلى دارِ شقوةٍ أو رشادِ»

ديوان سقط الزند: ١١٢.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: على القمة): ١٣٩.

٣- ذاته، (قصيدة: الحياة الغالية): ١٩٤.

٤- القوس العذراء: ٥١.

وازأري يا رياح في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعمارا[1]

ومن ذلك قوله:

سَمَلَ الدهرُ عيوناً أبصرتْ   نصرَ موسى وهـو ولله أمـينْ

سمة الدهرِ يدُ الدهر تُرى   وعيون السمل في القلب عيون[2]

والأمل بالدوام على حالٍ من الانتصار والسعادة والحب، هو جوهر فكرة (الخلود) التي تمثلت حلماً يسعى محمود إليه وليس يناله، ويحس قيمته فلا ينعته إلا بأطيب النعوت:

ونفحةٌ من نسيم الخلد هاربةٌ   وراحةٌ كرياض الخُلد مِحلالُ[3]

ويقول:

ساعةٌ فرّت إلى الذكرى .. إلى غير مآب

تتجلّى كالخلود الغضّ في بَرقِ الشبابِ[4]

وفتنة سيّد بالخلود تتبدّى في جلاء، لكثرة إلحاحه على رُقي الخلود ونقائه:

مدىً فيه من أفق الخلود مدارجٌ   رقيتُ إليها في سنى منكِ باهرِ[5]

يقول:

سهوتِ يا أمنياتي   عن النداء الخفيّ

إلى مراقي الحياةِ   إلى الخلود النقيّ

بحاضرٍ مَأْتيّ![6]

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٣٩.

٢- ذاته، (قصيدة: يوم تهطال الشجون): ١٧٩.

٣- أرض محلال: وهي السهلة اللينة، لسان العرب، مادة (حلل)، مجلد٢: ١٤٢.

٤- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: لا تعودي): ١٧٢.

٥- مدارج: وهي المواضع التي يدرج فيها أي يمشى، لسان العرب، مادة (درج)، مجلد ٢، ٣٧١.

٦- المصدر السابق، (قصيدة: بين الظلال): ١١٨.

وهو بَعْدُ أغلى ما كان يتاح للإنسان، لو أنّ له أنْ يملكه:

وليالٍ يا حسنها من ليالٍ   يشتريها مُخلّدٌ بحياته[1]

ويتخذه رمزاً مثالياً للنقاء والهدوء، فيجعله مناط التشبيه، وغالباً ما تكون الصفة في المشبه به أكثر لزوماً والتصاقاً:

واليومَ آسَفُ للدقائق تنطوي
من عمري الغالي الثمين الطيِّبِ
واليومَ أرقبُها وأرقب خطوها
فأعيشها مثلين بعد ترقّبي
وهي العميقة كالخلود وإنما
تمضي حثيثاً في خطا المتوثبِ[2]

ويقول:

الليلُ أرخى ستورَه
في هدأةٍ كالخلود[3]

والخلود في الحياة خدعةٌ ما فتئ الإنسان يُغرَّر بها، رغم يقينه أن لن ينالها:

خطواتك النشوى التي كادت تطير
ويحي وويحك ما الحياة وما الخلودْ؟
وتوفُّز النظراتِ في أَلَقٍ مثير
خُدعٌ تهدهدنا بها الأم الولودْ[4]

١- ذاته، (قصيدة: ليلات في الريف): ٨٣.

٢- ذاته، (قصيدة: الحياة الغالية): ١٩٤.

٣- ذاته، (قصيدة: بين الظلال): ١١٩.

٤- ذاته، (قصيدة: خدعة الخلود): ١٤٩.

ويُدرك محمود خدعة الخلود التي يحيا على مُنى الظفر بها بنو البشر:

شغفوا بالخلود في هذه الدنيا، فأعطتهم الخلود المعارا!
عمروا الأرض زينةً ومتاعاً، ثم نودوا: كفى .. البدارَ البدارا !!
...
ضلّ هذا الإنسان! يكدح للخلد ... وأقصى الخلود: كان ... فصارا![1]

ولِيقين الإنسان أنه لن يملك ما يستقبل من الزمان، لأنه يفنى قبل أن يُدركه، فهو يحتال للبقاء بالتشبث باللحظة الحاضرة، وحين يفقدها تغدو من الماضي، فيتعلق بالماضي الذي ما عاد يملكه، بل كلُّ ما يملك هو الذكرى، والذكرى محاولة لاستعادة الماضي، وهي طيفٌ من وحي الخلود، لذا يحرص الإنسان عليها ويضنّ بها، كما يحرص الشحيح على ماله، الذي هو في النهاية لا يملكه، يقول محمود:

هلك الماضي! ... أما تهلك ذكراه فتفنى؟!
أهو مالُ الحي في دنياه يحويه ليغنى؟!
أم ثمارُ العمر قد أنضجها الشوقُ لتُجنى؟!
أم هو الشحُّ الذي لوّع أرواحاً وأضنى؟![2]

والحنين إلى الماضي (فتنة) والذكرى (رُقية)، هي سبيل الإنسان للاحتفاظ بأيامه السعيدة التي خَلَت:

هذه الساعاتُ تنساب كأن لم تَكُنِ!
هي كالحيّات غابت في كهوف الزمنِ
رُقية الذكرى أطارت حيّةً من وَسَنِ
فأرتني القلبَ نشوانَ بِسُمّ الفِتنِ!

١- ديوان اعصفي يا رياح: (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٦.

٢- المصدر السابق، (قصيدة: لا تعودي): ١٧٣.

فتنة الماضي! اذهبي إن شئتِ .. لكن .. لا تعودي! [1]

وهو يقول:

هي الدنيا.. تُفرّقُ ساكنيها وفي الذكرى .. تزيدهم اقترابا[2]

و(الماضي) عند سيد (بضعة من النفس)، يحرص عليه حرصه عليها:

أجل ذلك الماضي الذي هو بضعةٌ من النفس دُسّت في الحشا والترائبِ[3]

ولَشد ما يتوق سيد إلى العودة للماضي، ولَشدّ ما يؤلمه أن لن يعود:

ليتني عشتُ بأحضان الصباحْ
أو قضيتُ العمرَ أستمتع طفلا!
لا ولا هذا من الدهر يُتاحْ
لا ولا قد عُدتُ أستمتع كلا! [4]

وذكرى الحب الذي مضى تؤلمه، لأنها القلق الذي يحيا بداخله، وهوعاجزٌ إزاءه، فلا هو يستعيد الماضي، ولا هو ينساه:

تُذكّرني حُباً قديماً دفنتُه
ونفّضتُ كفي يائساً منه آسيا
هو اليومَ ذكرى لا تُرجى حياتُه
فلا هو معدوماً ولا هو باقيا[5]

وكما يعيش الماضي بذكراه -في خيال سيد- بديلاً عن حلم الخلود، فالحب يتمثل كذلك أملاً بالخلود، لأنه رمز للحياة الخصبة:

١- ذاته، والقصيدة ذاتها: ١٧٣.

٢- ذاته، (قصيدة، حيرة): ٢٠٢.

٣- ديوان سيد قطب، (قصيدة: التجارب): ١٣١.

٤- ذاته، (قصيدة: الصبح يتنفس): ٢٣٥.

٥- ديوان سيد قطب، (قصيدة: صوت؟!): ١٥٨.

وغناءٌ عن الخلود غـرام   هو رمزٌ ووصلَةٌ للبقاء[1]

وهو يتأمل الطبيعة، فلا تروقه إلا مناظر الريف، ذاك أنّه يمثّل ماضيه الذي عاش فيه طفلاً، والريف كذلك رمز للطبيعة البِكْر التي لم تعبث بها يد التغيير، فهو على سيرته الأولى منذ وُجِد ومنذ كان:

يا ريف فيك من الخلود إثارةٌ[2]   تنسابُ في خَلَدِي وفي أوهامي[3]

ويتعزّى سيّد عن انقضاء حياته وفواتها، ببقاء خَلَفٍ له، وامتدادٍ يحمل وَسْماً من وسمه، لذا فهو يُهدي ديوانه لأخيه:

فأنتَ عزائي في حياةٍ قصيرةٍ
وأنتَ امتدادي في الحياة وخالفي...
على أيّما حالٍ أراك مُخلدي
وباعث أيامِ العِذاب السوالفِ[4]

ويُدير محمود مُطوّلته الفذّة (القوس العذراء) حول عمل الإنسان، الذي يرى أنه يُخلّده، فيقول في مقدمة القصيدة، واصفاً علاقة الإنسان بعمله: «فكذلك جاشت نفسه، حتى اندفقت صُبابةٌ منها فيما يعمل، وتضرّم قلبه حتى ترك ميسمه فيما أنشأ، فتدلّه بصنع يديه، لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفُتِن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراماً من قلبه، وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويُضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك»[5].

١- ذاته، (قصيدة: عصمة الحب): ١٩٨.

٢- الأثر: بقية الشئ، لسان العرب، مادة (أثر)، مجلد١: ٣٨.

٣- ذاته، (قصيدة: العودة إلى الريف): ٨٥.

٤- القوس العذراء: ٢٥.

٥- ذاته، (قصيدة: الإهداء): ٧.

ب- التفكير والقلق الوجودي:

غاية الوجود الإنساني سرٌّ حُجب عن إدراك الإنسان، فتاق إلى معرفته، توقه للكشف عن كل مجهول، يقول سيدّ في تلك الفطرة التي رُكّبت في بني البشر:

هو الشوقُ للمجهول يهمس طيفه وتهفو رؤاه مغريات وتغربُ [١]

ويقول:

وقد كان في المجهول مطمح كاشف تُحجّبه عن طالبيه الستائرُ [٢]

ويصف محمود فرحة الإنسان بالكشف عما كان عنده مجهولاً بحال مَن أصابه الجنون لشدّة فرحه:

ورأى نورَه فجُنّ من الفرحة ... أعمى رأى الظلامَ نهارا! [٣]

والإنسان -في سبيل الكشف عن ذلك المجهول- حيران، لا يكفّ عن طرح الأسئلة التي لا يجد لها جواباً، فتتركه قلِقاً مشتتاً، ويُمثل محمود حال الإنسان ذاك، حين يصور الحيرة التي تعصف به إزاء إيغاله في محاولة نزع الأستار عما احتجب عنه:

أيُّ شيئ هذا؟! وما ذاك؟! بل هذا؟!.. وزاغت لحاظه استكبارا

قد رأى عالماً مهولاً من المجهول، غشّاه نوره فاستنارا

ليس يدري: أهم عِدىً.. أم صديق؟!!! أيبينون لو أراد حوارا ؟

أم صموتٌ لا ينطقون، ازدراءً لِغريبٍ عنهم أساء الجوارا؟! [٤]

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: على القمة): ١٣٨.

٢- ذاته، (قصيدة: الإنسان الأخير): ١٣٨.

٣- ديوان اعصفي يا رياح (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٧.

٤- ذاته، والقصيدة ذاتها.

وتلك الأسئلة يشيرها سيد، ولا يظفر بجواب، يصرخ فلا يسمع غير صدى صرخاته:

قلتُ ماذا؟ قال لي رجع الصدى
إيه ماذا؟! قلتُ للوهم علاما؟!

قال لي اخشع أنت في وادي الردى
حيث يَطوي الضوءَ طُراً والظلاما![1]

ويعود بعد لأيٍ حائراً، لا يستبين طريقه:

ثم ضاعَ الصوتُ يفنى بَددا
وتلاشى تاركاً منه النَّماما[2]
وإذا بي عدتُ أسري مفرداً
لا أرى شيئاً، ولا أدري الإماما![3]

ويجول في وادي الموتى يُسائلهم عن سِرّ الحياة، وهل انكشفت عنهم الحجب بعد أن غادروا الدنيا الفانية:

«أنا الحي لمّا يَدْرِ أسبابَ خلقه
أنا المدلجُ الحيران بين الخواطر»
«دلفتُ إلى وادي المنايا لعلني
أفوز بِسِرّ في حناياه غائر»؟
«أما تعلمون السر في خلق عالم
يموت ويحيا بين حين وآخرِ»؟

...

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الشعاع الخابي): ١١٤.

٢- النميمة: الصوت الخفي من حركة شيئ أو وَطء قدم، لسان العرب، مادة (نمم)، مجلد٦: ٢٦١.

٣- سيد قطب، والقصيدة ذاتها.

«ومـاذا لقيتم بعدما قد خلعتمو
قيود الليالي الخـادعـاتِ المـواكـرِ»؟
«ومـاذا وراء الغيب؛ والغيبُ مُطبق؟
وهــل يتجلـى مــرةً للنـــواظـرِ»؟
«سـؤال أخـي شوق، وقـد طـال شوقه
وحيرتـه، بين الشكوك الكوافر»[1]

ويمثل الشاعران كلاهما موقف الإنسان في الحياة بموقف شجرةٍ قامت وارفة الظلال في الصحراء، وهما بذلك يثيران الاستغراب والسؤال حول الغاية التي من أجلها كان خلق الإنسان، ذلك المخلوق الضعيف في عالمٍ يموج بقيم القوة والقهر، وهو لا يملك من أمره شيئاً، يقول محمود:

مـا عجبي منـكِ .. ومـا دهشتي!
اخـتـلـط الـــوارد بـالـصــــادرِ!

...

نـحـن -كـلانـا- غـربـةٌ صُـورت
تمـثـال حــيّ ســاكـنٍ حـائــــرِ
تـخـتـلـف الأيــــام مـــن حولنا
ونـحـن وقـفٌ لـلـردى الجـائِـــرِ!
نـحـن الأحــاديــث وأرواحُـــنـــا
مُـعـلّـقـات في فـــم الآثــــــرِ![2]

ويثير سيد استغرابه على هيئة حوار يُديره بين نخلتين قامتا في الصحراء في وجوم كئيب، والنخلة الكبيرة تردّ على أسئلة أختها الصغيرة:

١- ذاته، (قصيدة: السر أو الشاعر في وادي الموتى): ١٢٦، ١٢٧.
٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الشجرة.. ناسكة الصحراء!): ٢٣٩، ٢٤٠.

أنـــا يـــا أخـتـــاه: لا أدري الجـــوابْ
ودفـــين الـســـر لم يُـكـشـف لـنـــا
مـنـذ مـــا أُطـلـعـتُ في هـــذا الخـــرابْ
وأنـــا أســـأل : مـــا شـــأني هنـــا؟
فـيجـيب الـصـمـت حـولي بالسكون!
وأنـــا أخـبـــط في وادي الـظـنـــون
لـسـتُ أدري حكمـة الـدهـر الضنين[1]

وسرّ الحياة -فيما يرى محمود- أجلّ من أن يُكشف للإنسان:

واغلٌ يعتدي .. يُسائل عن أسرار خلقٍ أجلَّ من أن تُثارا!![2]

والناس -عند سيد- أمام الغيب المُخبّأ، في ذلّة الرقيق، وأنّى للذليل أن يُدرك الجليل، أو يكشف سرّه؟!

قد نثرناها على طـول الطـريق ومضينا ضمن قطعان الرقيق!
موكبٌ يعطو إلى الشط السحيق مغمض العينين يسري مَوْهِنا[3]

وسيّد -بعد هذه الحيرة والقلق المُمِض- يستروح نعيم الراحة في ظلال الجهل[4]:

الظلامَ الظلامَ أروحُ للقلـبِ ولو كان لا يُريح العقولا![5]

فالمعرفة كثيراً ما جّرت على الإنسان شراً كان في غنىً عنه لو أنه أركن للجهل:

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: في الصحراء): ١١٦.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٧.

٣- المُوْهِن: نحو من نصف الليل، وقيل: هو بعد ساعة منه، لسان العرب، مادة (وهن)، مجلد٦:٤٩٩، ديوان سيد قطب، (قصيدة: قافلة الرقيق): ١٤٣.

٤- هذا ما يسميه سيد قطب (جناية المعرفة)، ينظر: قطب (سيد وإخوته)، الأطياف الأربعة، دار لبنان للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٦٧: ١٨٧.

٥- ديوان سيد قطب، (قصيدة: في مفرق الطريق): ١٤٥.

«أيـا ويلـهـا تلـك الحـيـاة وأهلهـا
تكشّـف عـن بلـوائـهـا كـل ساتـر»!

«وتطلب أسـبـاب الشقـاءِ لنفسهـا!
فتضرب في تيهٍ من الشك غامرِ»

«وتسأل عن (سِـرّ) وليست بحاجة
إلى السرّ تشريه بأنفَسِ حاضر»![1]

ومحمود يـدرك ذلـك، فيقرر أنّ نـورَ الغيب لو أسفر، لما أطـاق البشر احتماله، ولأعمى أبصارهم:

أملٌ باطلٌ .. فلو أسفر الغيب لأعمى بنوره الأنوارا![2]

والملاحظة الجديرة بالتسجيل، في هـذا السياق، التأكيد أن الأسئلة الوجودية التي يثيرها الشاعران تكشف عن نفس طموحة متعلقة بالسؤال، ولا علاقة لتلك الأسئلة بالتصورات والمشاعر التي لا تستروح يقين الإيمان وسكينته.

جـ- المرأة:

كثيراً ما مثّلت المرأة ملاذاً للشعراء من شعورهم المضني باغترابهم عن زمانهم الذي يعيشون، فهي الفرحة التي تتصدى لعظيم المصاب، وهي إزاء اصطخاب أمواج الحياة وتدافعها بَرٌّ وديع إليه يلجأ الشاعر، يقول محمود:

وكـنــتِ حـيــاةً لـلـحـيـاة تمدّهـا
بـأفـراحـهـا في عـابـسـاتِ المصائبِ

وكـنـتِ لـي الـبَرّ الـوديـعَ إذا غَلَت
بـأمـواجـهـا وادّافـعـت بالمناكبِ

١- ذاته، (قصيدة السر أو الشاعر في وادي الموتى): ١٢٧.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٧.

وكنتِ نسيماً واللظى ينشف اللظى
ويـترك ظـلّ الــروح ظـلَّ اللواهبِ
وكـنـتِ مـلاذي والـشــؤون كأنها
مـن الـدمـع ينـبـوعٌ يجيش بـغـاربِ[1]

وقد أضنى سيداً طول الأسى والبكاء، وأظلمت طريقه حتى عرف قلبه الحب، فعرف للحياة طعماً:

أنـا أقـوى عـلى الحـيـاة إذا عشتُ
حـيـاتـي مُـــزوّداً مــن يقينكِ
ولـقـد عـشــتُ لـلمآسـي إلـــى أن
قـد عـرفـتُ الـسـرورَ مـن تلقينكِ
ولـقـد عـشــتُ لـلبـكـاء إلـــى أن
قـد سـمـعـتُ الـغـنـاءَ في تلحينكِ
ولـقـد عـشــتُ لـلـظـلام إلــى أن
قـد لمحـتُ الـضـيـاءَ بـين عـيـونكِ[2]

والحبُّ -عند سيد- نظرةٌ للكمال، فالرجل الجادُّ الرصين، الذي أرهقته أعباء السنين، يتوق إلى امرأةٍ تتوقد وتومض، وتدعوه إلى أملٍ واعدٍ بالحياة:

وقـد عـشـتُ لـلجِـدّ، جـدٍّ الرصين
أَهُــمُّ وأكـبـو بـعـبء السنينْ
إلـــى أن لـقـيـتُـك خـفّـاقـةً
تـوقّـدَ فـيـكِ الـهـوى والـفـتـونْ
فـأنـتِ هـنـا فـرحـةٌ تمرحين
وأنـــتِ هـنـا نـشـوةٌ تقفزينْ

١- ذاته، (قصيدة: ألست التي ..؟!): ٢٠٦، ٢٠٧.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: حدثيني): ١٦٦.

وأنـــتِ هـنـا جـمــرةٌ كاللظى
وأنـــتِ هـنـا شـعـلـةٌ تُـومـضـيـنْ
فـأكـمـلَ هـذا المِـــراحُ الـطـــروبُ
هـــدوءَ الحــزيـن وجِــدّ الـرصـيـنْ
وأعـجـبـنـي حـسـن هـذا الكمال
وإني عـلـيـه الحَـفـيـظ الأمـــينْ[1]

ولشعوره أنّ الحب معنى من معاني الكمال، فهو يستشعر قدسَه وطهارته، لأنه رمز السمو والارتقاء:

هــو عـهـدٌ صـيـغ مـن حُـــبّ نقي
وسُـمـوٌّ فـوق إحـســاس البشرْ
ووفـــاءٌ ســابـغ الـفـيـضِ نـــدي[2]
وحـنـــان مـثـل أرواحِ الـزهــرْ
صـوّرتـه سـاعـةَ الـعـطـفِ السماءْ
ورعـــتـه يـد أمـــلاك بـــــراءْ
فـغـذتـه بـــأفـاويـق[3] الـنـــقــاءْ[4]

أما محمود فحبيبته تملأ حياته بمعنى الحياة:

مــــلأتِ دنـــيـــاي نــــــوراً
يـضـيـئ دنـيــــا الأنــــامِ

١- المصدر السابق، (قصيدة: لماذا أحبك!؟): ١٧٣.

٢- ورد هذا الشطر في تحقيق عبد الباقي محمد حسين: (ووقاء سابغ الغيض ندي) والمعنى لا يستقيم كذلك، (الباحثة).

٣- أفاويق: مفردها، الفِيقة: اسم اللبن الذي يجتمع بين الحلبتين، لسان العرب، مادة (فوق)، مجلد٥: ١٧٢.

٤- ديوان سيد قطب، (قصيدة: عهد ذاهب!؟): ٨٠.

فـكـلّ مـرأىً عـلـيـه
حـلاوةٌ مـن وَسـامِ[1]
يـغـذوه نـورك حُـسـنـاً
حـيّـاً كـصـوب الـغـمـامِ
فـمـا تـرى الـعـيـنِ إلا
زهـراً عـلـى أكـمـامِ[2]

ولِشعوره بقداسة الحب، فهو يصون سِرّ حبيبته، فلا يبوح به (ولو حَزّ في القلب حَدُّ الألم):

ذكـرتُـكِ بـين ثـنـايا الـسـطـورِ
وأضـمـرتُ قـلـبـيَ بـين الـكَـلِـمْ
ولـسـتُ أبـوح بمـا قـد كـتـمتُ
ولـو حَـزّ في الـنـفـس حـدّ الألمْ
تـشـابـه في كـتـم مـا نستسرُّ
سـوادُ الـدجـى، وسـوادُ الـقـلـمْ[3]

لكنّ حِسّ الشاعر المرهف الذي يطمح في حُب مثالي، يُدميه مَرّ الأثير، فكيف بالطعنة النجلاء يتلقاها ممن أحب!، إنها لتدفعه دفعاً لكراهة حبيبته[4]، يقول سيد:

أقلاكِ[5] أقلاكِ كالشيطان أقلاكِ
أقـلاكِ كالسم يسري جِـدّ فتاكِ

١- وَسُم الرجل، بالضم، وسامةً ووساماً، مثل جَمُل جمالاً، لسان العرب، مادة (وسم)، مجلد٦: ٤٤٢.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: رماد): ٢١٧.

٣- ذاته، (قصيدة: نفثة قديمة): ١٩٣.

٤- يعزو عبداللطيف عبدالحليم مواقف سيد في الحب إلى أنه قد (أُشرج على قوة النفس والإرادة لذا كانت سبيله أن يكون (حزنه في شعره هو الحزن المتجلد، لا حزن الاستخذاء الواصب، والإرادة الذائبة)، شعراء ما بعد الديوان، ١: ٣٢.

٥- القلى: البغض، لسان العرب، مادة (قلا)، مجلد٥: ٣١٦.

أقــلاكِ: إنــكِ في نفسي وفي زمني
وفي حياتـي أفعـى ذاتُ أشـواكِ[1]

وهـو لأجلها يعادي الحب ويكرهه لأنـه أضحى رمـزاً للحيرة والريبة والأشجان:

كــرهــتُــكَ أيــهــا الحــــبّ
كــراهــة مُحــنــقٍ[2] غـاضــبِ
وضــــجّ بــهــولــك الــقــلـــبُ
ومــا تــبــلــوه مــن واصِـــبِ[3]

وهذا الشعور يتضخم عند محمود، حتى يُسمي ديوانه: (ديوان البغضاء)، والبغض، درجةٌ من الشعور تَفضُل الكراهية وتزيد عليها، وما كان أحرى الحبيبة بذلك البغض بعد أن جَرّت على حبيبها صنوف العذاب:

تصاممتِ عن قلبي ورُمتِ مساءتي وتنتظرين الحب! انتظري بغضي[4]

ولأجل خيانة حبيبته يُؤثر نسيان المودّة، واستبدالها بشعور العداوة:

أوفاءً لغادر يتسلّى بعذابي؟! تبّاً -لذا الحب- تبّا!
المَحبّاتُ تقتل القلب قتلاً والعداوات تردف القلب قلبا![5]
...
فألدّ الأعداء مَنْ علّمته محن الحبّ أن يَعُقّ الحُبّا![6]

ولعلّ شعور البغضاء هذا ناجمٌ عن إحساس الشاعر بضعفه، وهو القويُّ

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الكأس المسمومة): ٢١٧.

٢- الحَنق: شدة الاغتياظ، لسان العرب، مادة (حنق)، مجلد٢: ١٧٣.

٣- واصب: الوَصَب: الوجع والمرض، لسان العرب، مادة (وصب)، مجلد٦: ٤٤٨، ديوان سيد قطب، (قصيدة: الحب المكروه!): ٢٠٠.

٤- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: انتظري بغضي): ١٩٧.

٥- القلب: تحويل الشئ عن وجهه، لسان العرب، مادة (قلب)، مجلد٥: ٣٠٥.

٦- ذاته، (قصيدة: عقوق): ٢٠٤/٢٠٥).

الجلد الذي تحمّل أرزاء الحياة، فكيف يذل أمام امرأة!! يقول محمود:

كفى بك ذلاً أن تبيت على جوى وتصبح في ذكرى، وتمسي على رمَضِ[1]

ويقول:

أنـا في الـرِّق أعـاني ثـورةَ الحُـرِّ العنيـدِ
أتحـدّاكِ .. ولكنـي ذليـلٌ في قيـودي!
لا ترقي، واذهبي إن شئتِ .. لكن .. لا تعودي![2]

ويحزُّ في نفس سيد أن تستذل المرأة كبرياءَه التي ما هانت لولا حبّها:

أنسى الليالي التي قضّيتُها قلقاً
وأنـتِ سـاكنـةٌ راضٍ مُحـيّـاكِ
أنسى الدموع التي أرسلتُها غَدَقاً
ولسـتُ لـولا هـواك المُـرّ بالباكي
وكبريائي التي ما كنتُ أخفضها
من قبل أو بعد في دُنيـايَ لـولاكِ[3]

ولعلّه يُستشف وراء هذا الشعور العارم بالكراهية، شعور حقيقي صادق بعميق الحب، فالإنسان لا يبغض من أحب، إلا إذا كان يرتجي منه دوام المحبة، وذلك ما يوحي به خوف سيد على حبيبته التي آلمته وأضنتْ قلبه، أن يمسّها طيفٌ من العذاب:

أنـا في الجحيم هنـا وأنـتِ بجنـة
من رَوحِ[4] إعـجابٍ ورَيّـقِ[5] شبابِ

١- الرَّمَض: حُرقة الغيظ، وهو بالتحريك، وإنما سُكّن للضرورة، لسان العرب، مادة (رمض)، المجلد٣: ١٢٠، ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: انتظري بغضي): ١٩٥.

٢- ذاته، (قصيدة: لا تعودي!): ١٧٥.

٣- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الكأس المسمومة): ٢١٧.

٤- رَوْح: يقال: يومٌ رَوْح: طيب الريح، لسان العرب، مادة (روح)، المجلد٣: ١٤٠.

٥- رَيّق: ريِّق كل شيئ: أفضله، رَوْق الشباب وغيره ورَيْقه ورَيِّقُه ذلك كله أوله، لسان العرب، مادة (روق)، المجلد٣: ١٤٩.

أنـا ـ في الجحيم وأنـتِ ناعمة المنى
خـضــراءُ ذاتُ تـطـلّـعٍ وطِـــلابِ
أنــا لا أريــدك هــا هـنـا ـ في عالمي
إني أعـيـذك مـن لـظـىً وعــذابِ[1]

وهوَ بعدُ حائرٌ بين الهوى والقِلى، فحبيبته تسقيه كأساً تمازج فيه سُمّها برحيق، وهو يستطيب كأسها، غير أن خداعها يؤلمه، فيرجوها أن تسقيه سمها خالصاً، لأنه يستروح الألم إن كان ـ في سبيلها، ولكنه لا يطيق الخداع:

أقـلاك؟ ليت فـإني لستُ أقلاكِ
أهـواك؟ ليت! فـإني لستُ أهـواكِ
أهــوى وأقـلـى وأيـــامـي مـُـوزّعـةٌ
بين الهوى والقِلى كالضاحك الباكي
هـذا الرحيق وهـذا السمّ قد مُزجا
ولـســتُ أُروى بكـأسٍ غيـر رَيّـاكِ
هـاتـي لي الـسـم صِـرْفـاً لا يُمازجه
هـذا الرحيق فـإني لستُ بالشاكي
مـلـلـتُ كـأسـكِ لا ألـتـذّ نشوتها
ولا أحطمها تحطيم سفّاكِ[2]

ورغم ما يُظهر محمود من تجلّد أمام الحب، فإنه لا يملك إلا أن يَرق، فيتمنى لحبيبته أن تسعد وإن شقيت بذلك روحه، ويرجوها أن تترك نارها تقضم ـ في عوده لأنها أضحت برداً وسلاماً:

لا تـعـودي .. أحـرق الـشـك وجـودي .. لا تعودي
اذهـبـي مـا شئتِ .. أنــى شئتِ ـ في دنيا الخلودِ

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: ريحانتي الأولى أو الحرمان): ٨٩.
٢- ذاته، (قصيدة: الكأس المسمومة): ٢١٨.

واتـركـي الـنـارَ الـتـي أوقـدتــهـا تقـضم عـودي
هــي بـــردٌ وســـــلامٌ يتــلـظـى في بُــــــرودي!
فاسعدي في شِقوة الـروح .. ولكن .. لاتعودي![1]

٢- الاغتراب المكاني:

أ- الذات والمجتمع:

يلاحظ أن سيداً ومحموداً كلاهما ذلك الشاعر الذي عاش غريباً في مجتمعه، لأنه يسمو إلى عالم المُثل، وفيه يعيش مُتنزّهاً عن نقائص بني البشر، يقول محمود في صفة ذلك:

يعيش في الأرضـ جثمانـاً وناظرةً
ورُوحـــهُ لـلـعـوالي الـشـمّ تحتالُ
قـد نـابـذ الـزمـن الـعـاتـي فنابـذه
تـصـاوُلاً.. وكـلا القِرنين صَـوّالُ![2]

ويقول سيّد:

الـنـاسُ تقـنـع بـالحيــاة وترتضي
منـهـا محـاسـن شُـوّهـت بمثالِبِ
والـشــاعـرون تـؤزُّهــم[3] أدرانـهـا
يـبـغـونـهـا لم تمـتـــزج بشوائبِ
حِـسٌّ أرقُّ مــن الأثـــير يُثيـره
مـا قـد تمـرّ عليه مـرّ اللاعـبِ[4]

وذلـك المجتمع الـذي عاش فيه سيد وعانى منه، جعله يُطلق ثورته في

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: لا تعودي!): ١٦٦.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): ١٤٩.

٣- تؤزهم: تهزهم.

٤- ديوان سيد قطب، (قصيدة: سعادة الشعراء): ٥٣.

(اضطراب حانق):

أغـربـي عـنـي بـعـيـدا يـا حـياتي
قـد سـئـمـتُ العيش في جـَـوٍّ قَـذِرْ!
أغـربـي محـفـوفـةً باللعنـاتِ
ابـعـدي عـن سـاخـطٍ جَـهـْمٍ ضَجِرْ!
أأنـاســـيــاً أرى أم حـشـرات
شـوّهـت مـن طلعةِ الكون الجميلْ؟
يُـشـبـهـون الـنـاس في تلك السمات
بينما أنفسـهم رِجـسٌ يسيلْ![1]

والدنيا -عند محمود- ظلمٌ وغدرٌ وصراعاتٌ ونفاق:

وأهـلُـهـا شَـــرِهٌ ضـــارٍ كـــأنّ بـــه
مـن شهوة الفتكِ ذؤبـــانٌ وأغـــوالُ
وخـــائـــنٌ يـــتراءى في مـلـمّـعـــةٍ[2]
بالصدق، والـصـدقُ في بيدائه آلُ!
ونـاسـكٌ هـجـر الـدنـيـا وأنكرهـا
وخـــوفُـه مـن عـــذابِ اللهِ! إعـــوالُ
تـــراه يخشـع في أسـمـالـه رهـبـاً
وبـــين جنبيه فتـــّاكٌ ومحتـــالُ!
أُفٍّ لمـا حـمـلـتْ أمٌّ ومـــا وَضَـعـتْ
غـدرٌ، ولـؤمٌ، وطغيانٌ، وإسـلالُ! [3]

١- ذاته، (قصيدة: اضطراب حانق!): ٤٢.

٢- أرض ملمَّعة: يلمع فيها السراب، لسان العرب، مادة (لمع)، مجلد٥: ٥٥٢.

٣- السَّلُّ: انتزاع الشئ وإخراجه في رفق، لسان العرب، مادة (سلل)، مجلد٣: ٢٣٢، ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): ١٦١-١٦٢.

وهي صفاتٌ أضحت غريزةً في بني البشر، فهم لا يقصرونها على العدو، بل يعاملون بها حتى الصديق، يقول محمود:

وكم صديقٍ تفانوا في مودّتهم
حتى إذا نبتت أنيابهم جالوا!
فأنشبوا حيث لاقوا، لا تُروِّعهم
عما أراغوه[1] أُمّاتٌ[2] وأطفالُ..
وفيتَ يا وعد! في دنيا صداقتُها
كما تلفّع بالظلماء مُغتالُ[3]

وسيد يبحث عن صديقه المفقود، فلا يلمس غير الغدر والخداع:

طالما هِمتُ بحبّ الأصدقاء
وتغنّيتُ بألحان الوفاء
ساميات كأناشيد السماء

سكرةٌ عجلى ومن ثَمّ أفيقْ
فإذا بي ألمسُ الغدرَ الحقيرْ
وإذا الإخلاصُ خلّابٌ بريقْ
من سرابٍ أو سنا برقٍ قصيرْ[4]

ب- الطبيعة:

طالما مَثُلت مظاهرُ الطبيعة في شعر الشعراء بديلاً عن الإنسان نفسه، وهذا يشير إلى إيمان الشاعر بالوحدة الناظمة لمفردات الكون والوجود، فما من دابّةٍ في الأرضِ ولا طائرٍ يطير بجناحيه إلا أمٌّ أمثال بني البشر، تسري

١- أراغ: بمعنى طلب وأراد، لسان العرب، مادة (روغ)، مجلد٣: ١٤٨.
٢- أمّات: الأصل في الأمهات أن تكون للآدميين، وأُمّات أن تكون لغير الآدميين.
٣- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): ١٥٩، ١٦١.
٤- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الصديق المفقود!): ٥٦.

عليها ذات قوانين الله في الوجود.

فمحمود يتخذ من موقف شجرة خضراء قامت في صحراء ممتدّة صورةً يعكس من خلالها حياة الإنسان الّتي تبدو عامرةً بالنضرة في دنيا سِمَتُها الغالبة الفناء والزوال:

نحن -كلانا- غربةٌ صُوِّرت
تمثالَ حيّ ساكنٍ حائرِ
محتدمِ الأشواقِ ... مشبوبِها
تحت خمود الظاهر الفاترِ
نحن -كلانا- أملٌ مؤمنٌ
بحقه في عالمٍ كافرِ...
نحن -كلانا- صرخةٌ حُرّةٌ
مأسورةٌ في زفرة الزافرِ[1]

وسيد إنما يرى الجمال والقبح صورة للنفس، فإن صَفَت النفس (خلعت صفوها على الأكوان):

كيف كان الربيع ثوباً بهيجاً
وهو اليومَ ناصلُ الألوانِ؟
ها هو الروض والورد والزهـ
ـر وهذا الحَمام من فوق بانِ
لا أرى الورد غير جذرٍ وساق
أو أحس الغناءَ عذباً شجاني
إنها النفس حين تصفو تراها
خلعت صفوها على الأكوانِ

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الشجرة .. ناسكة الصحراء!): ٢٣٩، ٢٤٠.

وهـي النفس حـينَ تَـغْـبَرُّ يبدو

كـل نـورٍ أمـامهـا كـالـدّخـانِ [1]

لذا، ينعكس حزن محمود على ربيعه، فإذا هو واجمٌ كئيب:

هـذا ربيـعُ الـنـاس، واحُـزْنِـي!

وربـيـعـيَ الأشـواك في قلبي!

أمـشـي بـأفـكـارٍ محيّـرة

بـالـشـوق آونـةً وبـالـرعـبِ

هـذا شـبـابي.. سـائـرٌ أبـداً

بـربـيـعـه في مُـقـفـر جَـدْبِ

أحـيـا الـشَـبـابَ ربيـعُ حبهمُ

-نـعـمـوا بـه- وأمـاتـنـي حـبـي! [2]

وقد تبدو عواطف محمود مضطربةً اضطراب مظاهر الطبيعة:

حـسـرةٌ ولّـتْ، وأخـرى أقبلت

كيف؟ من أيـن؟ .. متى؟ لم أعلمِ!

مـوجـةٌ سـوداءُ تنقـضّ على

مـوجـةٍ في بحـر لـيـلٍ مظلمِ

تـتـفـانـى وهـي لا تـفـنـى، وكـم

ردّهـا تيـّارهـا كالضيغمِ!

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: جولة في أعماق الماضي): ٧٥.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: الربيع): ٢٢٨.

صممت[1]، حتى إذا ما التهمت
نورَ أيامي طاشت[2] في دمي

فهو أمواج ظلام .. لا ترى
لا تبالي .. لا تعي .. لا تحتمي![3]

وها هو سيد يهيم في القفر، وتعصف في نفسه العاصفات، إثر توتر نفسيته:

وهِمتُ تشردني المقفرات
وتلفحني كاللظى الهاجرة

وتعصف في نفسي العاصفات
وتنهشها الوحشة الظافرة[4]

ثانياً: ظواهر فنية

١) الأخيلة والصور:

أ- انتماء الصور الشعرية إلى عالم الأفكار والشعور النفسي:

لعل تركيز الشاعر على إضفاء الصفات المعنوية على تشبيهاته، مما يسمو بالصورة، وينقلها من الإدراك المادي بالحواس، إلى الإحساس العميق بالمعنى، ولا يخفى أنّ صور الحياة -سواء مناظر في الطبيعة أو مواقف- لا تمرّ أمام الشاعر المُجيد خالية من المعنى، بل إنها لتتفاعل مع النفس، حتى ينفث الشاعر فيها روحاً من روحه، فتحمل سيما فِكره، وتعكس كثيراً من سمات شخصه.

١- صمم السيف: إذا مضى في العظم وقَطَعَه، لسان العرب، مادة (صمم)، مجلد (٤) :٧٤.

٢- طاش السهم عن الهدف إذا عَدَل عنه ولم يقصد الرميّه، لسان العرب، مجلد (٤)، ٢١٥.

٣- ذاته، (قصيدة: من تحت الأنقاض): ٢٣٢.

٤- ديوان سيد قطب، (قصيدة: مصرع حُب!): ١٨٣.

وها هو سيّد، الشاعر التوّاق إلى عهد الطفولة بما يحمل من معاني الطهر والبراءة، يخلع ذلك على مظاهر الطبيعة المادية، فنور البدر كبسمة الوليد، وتعلّقُ سيد بفكرة الخلود يلوح في تشبيهه هدوء الليل بما يحمل الخلود من معاني السكينة والاطمئنان للنفس البشرية المتوفزة المتخوفة من فكرة الموت والفناء:

الليل أرخى ستوره في هدأة كالخلودْ
والبدر أرسلَ نورَه كبسمةٍ من وليدْ
راضي المُحيّا سعيدْ[1]

ويُنبئ تشبيه محمود القوس بالشعاع الحر عن تعلّقه بمعنى الحرية، فالنور حُرٌّ منطلق، لا يتاح لمخلوق أن يأسره أو يُكبله، وكذا كان وتر القوس رمزاً لحرية الانطلاق:

أعدّ لها وتراً كالشعاع حُرّا... على أربعٍ[2] قد فُتِلْ[3]

وينتقل الشاعر إلى أسلوب تشبيه الأمور المعنوية بالمادية التي تُدرك بالحواس، في محاولة لهدم الحواجز بينها، يقول محمود:

سلي ما شئتِ، واستمعي شكاتِي كمثلِ الدمع تنسكب انسكابا[4]

فـ(الشكوى) أمرٌ معنوي، وانسكاب الدمع أمر مادي، وإن كان ينطوي على معنى داخلي من معاني الحزن، ومثل ذلك قول سيد:

يا ليلة الأمس والليلاتُ ذاهبةٌ كغمضة العين في أضغاث أحلامِ[5]

فانقضاء الزمان من المعنويات، وغمض العين أي (النوم) مادي، يطوي

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: بين الظلال): ١١٩.
٢- على أربع: أي على أربع طاقات، وهو أكرم للوتر وأقوى.
٣- القوس العذراء: ٤٥.
٤- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: حيرة): ٢٠١.
٥- ديوان سيد قطب، (قصيدة: ليلة؟!): ١٥٣.

بداخله معنى الأمل والوهم، إذ إن الحلم في النوم قد ينقل الإنسان إلى عالم جدّ مختلف، وذلك كله إلى ذهابٍ وانقضاء، فما أحلام الإنسان إلا (غمضة عين).

ولا ينفي انتماء الصور الشعرية -عند سيد ومحمود- لعالم المشاعر النفسية ورودَ تشبيهات تنتمي إلى عالم المادّة، لكنّها تظل تحمل بداخلها شبهاً معنوياً أكثر مما قد يتبدى من التشابه الظاهري، من ذلك تشبيه محمود لتفرّق زحام الرجال الذين أغروا القواس ببيع قوسه:

رأى الأرض تمشي بهم كالخيال، أشباحهم خُشُبٌ تنتقلْ

وأغربةٌ: بعضها جاثم يُحرّك رأساً، وبَعضٌ حَجِلْ[1]

فأشباحُ الرجال كـ (الخشب) تنتقل، هي صورةٌ مادية، لأن خيال الرجال كخيال العصي من الخشب، بيد أنّ المقصود أعمق من ذلك، إنّ فيه دلالةً على سوء تصرف أولئك الرجال، فهم كأولئك الذين وصفهم تعالى بقوله: ﴿وَإِن يَقُولُواْ تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْۖ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌۖ﴾[2]، وكذلك تشبيهه لرؤوسهم التي بدت من بعيد، برؤوس الأغربة التي جثم بعضها، وراح الآخر يتحرك، فرأس الإنسان في سواده وهيئته، قد يشبه رأس الغراب، لكنّ الإشارة واضحة إلى ما يحمل الغراب من معاني التطير، والشؤم.

ومن ذلك تشبيه سيد تدفق الدم في عروق ناحت الصخر بهطول الماء في شدّة الاندفاق وسرعته:

وقد جاش في أعضائه كلّ نابض وسال دمٌ في صورة الماء يهطلُ![3]

إلا أنه لا تخفى دلالة تدفق الماء على عموم الخير. ودلالة تدفق الدم على قوة العزم التي يتبعها قضاء الهم:

١- حجل: يمشي مِشيةً قبيحة، وهي مِشية الغراب.

٢- سورة المنافقون، آية ٤.

٣- ديوان سيد قطب، (قصيدة: ناحت الصخر أو «الفاعل»): ٢٤٢.

وحين توالت طرقةٌ بعد طرقةٍ تفتت تحت العزم ما كان يَصْمَلُ[1]

ب- الصورة الحية:

الصورة الحية والتمثيل الحي هما سمة الأسلوب البارزة عند سيد ومحمود، وغاية هذا الأسلوب: نفث الروح في معاني القصيدة، فإذا هي كائن حي ينبض بالإحساس ويضج بالحياة، فمحمود يخلع الحياة على (الرياح) التي ترمز إلى أمل خادع بالحياة، فيخاطبها من مبدأ القصيدة إلى منتهاها، فتارةً يخلع عليها سمات الإنسان، إذ يقول:

أنصتي يا رياح، صرخةُ ملهوف طعين أفنى الليالي انتظارا

اسمعي يا رياح، من ذا يناديك وقد أرخت الدياجي الستارا؟

أنظري يا رياح .. يا وحشة الطرف إذ دار يمنةً أو يسارا! [2]

وتارةً تبدو عليها سمات الوحوش:

وازأري يا رياح في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعمار[3]

وهو يشخص القوس أمام قوّاسها، فتغدو حبيبةً حُرّةً حَصاناً، لا مجرد غصنٍ ووَتر:

فلما أذاقته، إذ ذاقها، هوىً أضمرته له لم يَزلْ

تبيّن، إذ رامها، حرّة حصاناً، تعفُّ فلا تُبتذلْ

تلين لأنبل عشاقها، وتأبى عليه إذا ما جهلْ[4]

بينما يمثل سيد حلمه القديم في هيئة إنسان يخاطبه ويسائله، فيجيب أو يُغضي، ثم يمضي:

١- ذاته، والقصيدة ذاتها.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٢، ١٤٣، ١٤٥.

٣- ذاته: والقصيدة ذاتها: ١٣٩.

٤- القوس العذراء: ٤٥.

طـــاف بـــي مُـسـتـطـلـعـاً حـلـمـي الـقـديـــمْ

فـتـطـلّـعـتُ إلـيـــه ـ في وجـــــــومْ

قـلـتُ : مــن أنـــت؛ فـأغـضـى خـجـــلاً

قـال لي: حـلـمك ـ في الـعـهـد الـوسـيـم!...

ومـضـــى عـنـي ـ في يـأسٍ عـــقـيـمْ

ســـادرَ[1] الخـطـوة ـ في الأرضـ يـهـيـمْ[2]

ويَبْرَعُ سيد في إضفاء صفات الإنسان على مظاهر الحياة من حوله، فالكون ذو وجهٍ مُغبرّ عبوس، بطلعة اللئام فيه:

إنّ وجه الكون مُغبرٌّ عبوس بهمو، فليغربوا عنه يُنيرْ![3]

والكون وما فيه يتراءى له شاخصاً صامتاً حزيناً مُجهداً في (يوم خريف):

وقـفَ الـكـونُ شـاخِـصـاً في سكون

وتـــراءى لخـاطـري كـالـحـزيـنِ!

وشخوصُ الأحـداث يغرقها الصمت

فـتـبـدو كـبـاهـتـات الـظـنـــونِ

وكـــأنّ الـزمـان ســاوره الحـزن

فـأغـفـى إغـفـــاءة المستكيـنِ

وكـــأنّ الأفـلاك أجـهــدها السير

فـنـاءت بـحـمـل عـبء الـقـرونِ![4]

١- سادر: متحير، لسان العرب، مادة(سدر)، مجلد (٣) : ٢٦٤.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: حلم قديم): ٤٨.

٣- ذاته، (قصيدة: اضطراب حانق!): ٤٣.

٤- ذاته، (قصيدة: يوم خريف): ٢٣٨.

ويكاد استقراء هذه الخاصة عند سيد لا ينقضي إلا بانقضاء قراءة ديوانه. وشبابُ القلب في قسمات وجه الحبيبة يكاد يتراءى لمحمود (ضاحكاً يتحير):

يرفّ شباب القلب في قَسَماتها تكاد تراه ضاحكاً يتحيرُ[١]

بينما تتراءى له الشجرة النابتة في وسط الصحراء واقفةً، صمّاء صوّامة من عِفّة:

واقفةٌ صّماءُ في رُقعة تَصَمُّ عن نجوى خطى العابرِ
صوامةُ الأيام من عِفّةٍ ناسكةٌ في جِلدها الضامرِ[٢]

وقد يخلع محمود صفات الحيوان على أمورٍ معنوية، في مثل قوله:

تبّاً لها! ولخلق كلما انتعشوا تفارسوا بنيوب البغي أو صالوا[٣]

فالبغي صار صاحب أنياب، وكذلك قوله:

وحيث حشرجت الظلماءُ مُعولة كما تُسِرّ أنينَ الليل مثكالُ[٤]

فإضافة صفتي الإعوال والحشرجة للظلمة، مِن هذا الباب.

وسيّدٌ يَرُوضُ نفسه كما يروض الفارسُ فرسَه الحرون، فتلين له بعد طول إبائها، وطويل صبره عليها:

وجدتُ نفسي وكانت ضاعت ضياع الإياسِ
ورُضتُ نفسي فلانت من بعد طول الشِّماسِ[٥]
وبعد صعبِ المراسِ[٦]

وذكرياتهُ ترفرف إلى حيث موطنها الأول، كفعل الطير حين تشتاق إلى

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: تحت الليل): ٢٢٥.

٢- ذاته، (قصيدة الشجرة، ناسكة الصحراء): ٢٣٨.

٣- المصدر السابق، (قصيدة: وعد): ١٥٩.

٤- ذاته، والقصيدة ذاتها: ١٦٣.

٥- شمست الدابة والفرس: شردت وجمحت وَمَنعَت ظهرها، لسان العرب، مادة (شمس)، مجلد (٣): ٤٧١.

٦- المراس: الممارسة وشدة العلاج، ذاته، مادة (مرس)، مجلد (٦): ٤١.

أوطانها، فتهيج بذلك حنين الشاعر، وتغدو أمنياته ذات نضرةٍ بعد أن ذبلت (كالزهر حيناً):

ورفرفت ذكرياتٌ أثرن قلبي حنينا
ونَضّرت أمنياتٌ ذبلن كالزهر حينا[1]

ويميل محمود إلى استعارة مواقف الإنسان وتصرفاته الصادرة عن فطرته، فيلصقها بالماديات، فالقواس يكفّل قوسه صغيراً من بني أمها (هو السهم) فتكفله وتحدب عليه، بيد أنه لا يلبث أن يقذف به بعيداً، فكأنه ينتزع أخاها الصغير من أحضانها:

فكفّلها من بني أمها صغيراً، تردّى بريشٍ كَمَلْ
فضمّت عليه الحشا رحمةً، وكاد تكلّمه .. لو عقلْ!
فجن جنون المحب الغيور ...، فأنبض عنها أبيٌّ بطلْ!
أرنّت تُبكي أخاها الصغير: ويحي!! أخي!! ويله!! أين ضلْ[2]

ومن ذلك قصيدة سيد (الصبح يتنفس):

كانت الدنيا يُغشّيها السكون
وظلامُ الليل والنومُ العميقْ
طفلةٌ قد ضمها الليل الحنون
ضمةَ الرحمة كالأم الشفوقْ
وتراءى الصبحُ في سمتٍ بديع
فإذا الطفلةُ تصحو من سباتْ
ترسلُ الأنفاسَ في رفق وديع
وإذا الأنفاسُ تلك النسماتْ[3]

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: بين الظلال): ١١٩.

٢- القوس العذراء: ٤٦.

٣- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الصبح يتنفس): ٢٣٤.

فالليل يضم الدنيا، كما تضم الأم الشفوق طفلتها، فإن أقبل الصباح صحت الطفلة مرسلةً أنفاسها في رقّةٍ ووداعة.

ج) الصورة التمثيلية:

الصورة التمثيلية هي التي تصف مشهداً درامياً متعدد النواحي، ويكمن جوهر التشابه بين مراد الشاعر والصورة التي يختارها في حركة تلك الصورة وتطورها. من ذلك تصوير محمود لحقيقة الصداقة في دنيا الناس:

وكم صديقٍ تفانوا في مودّتهم
حتى إذا نبتت أنيابهم جالوا!
فأنشبوا حيث لاقوا، لا تُروّعهم
عما أراغوه أُمّاتٌ وأطفالُ
توالغوا في الدم المسفوح عربدةً
كأن ما شربوا صهباءُ جريالُ! [1]
ثم انثنوا وبهم من شرّةٍ سفهٌ
وكلهم مَرِحٍ العطفين ميّالُ [2]

والصورة هنا بالغة الدلالة في التعبير، إذ هي تعكس ظلالاً، تُضفي على المعنى رحابةً وعمقاً، فالأصدقاء ما كفاهم أن أنشبوا أظافرهم فيمن تفانى قديماً في مودتهم، بل أخذوا يعبّون من دمه عبّاً، ويلتذون نشوته التي تسري في عروقهم كنشوة الخمر.

ومن ذلك وصف سيد لصديق عزيز:

١- الصهباء: الخمر، لسان العرب، مادة (صهب)، مجلد (٤): ٨٠.
الجريال: الخمر الشديدة الحمرة، مادة (جرل)، مجلد (١): ٤١١.
٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): ١٥٩.

زهـــرةٌ قـد كـاد يـعـروهـا الـذبـــولْ
ثـم حـيّـتـهـا تـبـاشـــيرُ الـــربـيـعْ

فـهـي تـرنـو بـين صـحـو وذهـــولْ
مثلماً تحـتـارُ في الـعـين الـدمـوعْ[1]

فهو زهرةٌ تداركتها تباشير الربيع، بعد أن شارفت على الذبول، فأخذت تستفيق شيئاً فشيئاً، تصحو آناً، وتذهل في آن.

ويميل كلا الشاعرين لحشد الصور وتركيبها، بغية إثارة أعمق انفعالٍ وأشدّه، أملاً في استرعاء الانتباه إلى ذلك الخيط الخفي الذي يربط حياة الإنسان بحياة غيره من الناس، وبمظاهر الطبيعة من حوله، وبمعاني الأشياء لديه، وصُور الشاعر -طيّ ذلك- من نوع التشبيه التمثيلي، الذي يكاد يُجسّد المعاني تجسيداً، ويقذف فيها الروح، فإذا هي حيّةٌ تتمثل بين الأحياء. من ذلك أوصافٌ خلعها محمود على (الرياح)، حيث يصفها قائلاً:

اعصفي .. وانسفي .. كأنكِ سُخّرت خبالاً يساور الأقدارا
اعصفي .. وازأري .. كأنكِ غيرى قذفت حقدها شراراً ونارا
اعصفي كالجنون في عقل صَبّ هتك الغيظ عزمه والوقارا
اعصفي كالشكوك في مهجة الأعمى تخاطفن حسه حيث سارا
اعصفي كالفناء ينتسف الأوكار نسفاً ويصرع الأطيارا
اعصفي كالوفاء صادمه الغدر.. فأغضى إغضاءةً، ثم ثارا
اعصفي كالضلال يسخر من هادٍ أذلّ القفار علماً، وحارا[2]

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: بريشة الشعر أو صورة صادقة): ٢٣٠.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٣٩.

فلتلك الرياح سمة التقلب والمفاجأة، فكأنها تخاليط الجنون، تساور العقل، فلا يستقر على قرار، ولها سمة القدر، في إشارة إلى حتمية وقوعها، وأنها لا تُردّ، والإنسان لا يملك إزاءها إلا الحيرة، وهي لذلك كالشكوك وكالضلال. وطابع القسوة جليّ في فِعال تلك الرياح، وهي لذلك كالغيرى التي قذفت لهيب حقدها، وكالفناء الذي يخلّف الأطيار وأوكارها حطاماً.

وفي وَصف ابتسامة يرتجيها سيّد، يقول:

وطالِع بها وجه الحياة نديّةً
تمس حشاشات القلوب ببلسمِ
وتسري إلى الأرواح روحاً مُهَوّماً
يفيض عليها من رضاءٍ وأنعمِ
فديتك لا تألُ[1] الحياة ابتسامةً
أرق وأحنى من خيالٍ مهوّمِ
مُرنّحة الأعطاف تُومِض خلسةً
وتخطر في رفقٍ بذيّالك الفمِ! [2]

فابتسامة المحبوب يدٌ رفيقةٌ تمرّ على القلوب، فإذا لها فعل الدواء، وهي في رقتها روحٌ تهوّم فلا تكاد تُمس، وفي تردّدها بين الاختفاء والظهور كائن يخطر في رفق، يلوح كالومض، ثم لا يلبث أن يحتجب.

٢) المعجم الشعري والتراكيب اللغوية:

أ- المعجم الشعري:

يظهر أثر القرآن الكريم واضحاً خلال تأمل شعر سيّد، وعادةً ما يلجأ الشعراء إلى تطعيم قصائدهم بذلك البيان الإلهي المعجز، في محاولةٍ

١- لا تأل: من ألا يألو: قصّر وأبطأ، لسان العرب، مادة (ألا)، مجلد (١): ٩٨.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: ابتسامة): ١٠٢.

لإكسابه جمالية من جماليات النص القرآني، من ذلك قول سيد:

ماذا تُخلّف يوم تذهبُ يا غدي؟ لا شيئ بعد الفقدِ للمتفقّد

«ستخلّف الأيام قاعاً صفصفاً [1] تذرو الرياح بها غبار الفدفدِ» [2]

فقوله: (قاعاً صفصفاً) مقتبس من قوله تعالى: ﴿ فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا ۝١٠٦ لَّا تَرَىٰ فِيهَا عِوَجًا وَلَآ أَمْتًا ﴾[3].

ومنه قوله:

وأرى الماضي أضحى لحظةً بعدما قد كاد أن يُنقِضَ ظهري [4]

فهو اقتباس من قوله تعالى: ﴿ وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ ۝٢ ٱلَّذِىٓ أَنقَضَ ظَهْرَكَ ﴾[5] ويقتبس محمود التعبير القرآني في قوله تعالى: ﴿ وَأَذِّن فِى ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا ﴾[6]، فيقول:

فطال الزمان، فحنّت به إلى الحج داعيةٌ تستهلّ [7]

أذانٌ من اللّه! كيف القرار! وأين الفرار؟ وكيف المَهَل [8]

ومن ذلك قوله:

١- صفصفاً: المستوى من الأرض، لسان العرب، مادة (صفف)، مجلد (٤): ٥١.

٢- الفدفد: الفلاة التي لا شيئ بها، وقيل: هي الأرض الغليظة ذات الحصى، لسان العرب، مادة (فدفد)، مجلد(٥): ١٠١. ديوان سيد قطب، (قصيدة: الغد المجهول): ٦٢.

٣- سورة طه، آية: ١٠٦-١٠٧.

٤- ديوان سيد قطب، (قصيدة: قُبلة): ١٨٦.

٥- سورة الإنشراح، آية: ٢-٣.

٦- سورة الحج، أية: ٢٧.

٧- تستهل: تُرفع الصوت إهلالاً بالحج، وتلبيةً للّه سبحانه.

٨- القوس العذراء: ٥٢.

وأوغلَ في مُضمَرات[١] الغيوب[٢] يطوي البلابل[٣] طيّ السِّجلِ[٤].

فهو اقتباس من قوله تعالى: ﴿يَوۡمَ نَطۡوِي ٱلسَّمَآءَ كَطَيِّ ٱلسِّجِلِّ لِلۡكُتُبِۚ﴾[٥]، وليس هذا مقام الاستقصاء، إنما هو مجال لعرض الأمثلة.

وتنتشر ألفاظ روحانية العبادة في ديوان كلٍّ من الشاعرين، في محاولةٍ لإضفاء أجواء الخشوع والرهبة على جوّ القصيدة، واستشعار نوعٍ من القدسية حول موضوعها، وتمثل قصيدة «عبادة جديدة؟!» للشاعر سيد قطب نموذجا لذلك، وفيها يقول:

المـــــالُ مـعــــبـودُ الحيــــــا
ةِ المـسـتـذلُّ قُـوى الـرّجـــالْ
هــو بـعـض قــربـــان الـنـفـــو
س إلــى مقـامك في ابـتـهـالْ[٦]

وحين خلا قلب سيد من الحب، كان أشبه بالمعبد الخالي من الصنم:

قـد خـلا الهيكل مـن وحـي الصنمْ
وغـدا مـعـبـودكَ الأسـنـى حُطمْ
أتـطـيـق الآن تـحـيـا مُـلحدا
أم تُـرى تخلو لشيطان الـنـدم[٧]

١- المضمرات: البعيدة التي يخفى مكانها.

٢- الغيوب: (جمع غَيْب): وهو الأرض المطمئنة، التي يغيب فيها سالكها.

٣- البلابل: قلقات الهموم.

٤- السجل: الكتاب أو الصكُّ الذي يطوى. ذاته: ٦٧.

٥- سورة الأنبياء، آية: ١٠٤.

٦- ديوان سيد قطب، (قصيدة: عبادة جديدة؟!): ٩١ (قد تجدر الإشارة إلى أن العبادة التي يعنيها سيد هي التي بمعنى الخضوع، والخضوع من باب التشريف. كما كان سجود الملائكة لآدم سجود تشريف لا عبادة) الباحثة.

٧- ذاته، (قصيدة: نهاية المطاف): ٦٩.

ويصور محمود موقف القواس بعد بيع قوسه، وقد ألجمته الدهشة، فيقول:

وأسفر[١] وانجابَ[٢] داجي السوادِ عن مُخْبِتٍ[٣] خاشعٍ كالمُصَلّ[٤]

ويُصوّر جوَّ الرهبة الذي تملك أن تعيش فيه الرياح التي تُسيّر أهواءَ الناس في شتى المذاهب، وتنال منهم التسليم والانقياد، فيقول:

مَنْ مُجيبٌ إلآكِ، كاهنة الآباد، في هيكلٍ تقادمَ دارا؟
شاد عُبّادُه المحاريبَ إيماناً، فملّوا، فأعرضوا كُفارا!
سكروا، فانتشّوا، فهبّوا يَزُفّون إلى هيكل البقاء البوارا!![٥]

وتمتاز ألفاظ محمود بأنها وثيقة الصلة بالقديم، إلا أنّ هذا لا ينفي كونها تحتل موقعها الذي يلائمها تماماً، وأمثال ذلك كثير في شعره، يقول:

ليس مَنْ يطلب حقاً لاهياً...
غير ملغٍ[٦] فيّل الرأي أفين! [٧]

فإلى المجدِ خفافاً أو دعوا
عَلَزَ الدّاء[٨]وحزّاز[٩] الأرون[١٠]

١- أسفر: أشرق.

٢- انجاب: انكشف.

٣- المخبت: الخاشع المتضائل.

٤- القوس العذراء: ٦٤.

٥- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٣.

٦- الملغ: المُتملّق، وقيل الشاطر، وقيل الأحمق الذي يتكلم بالفحش، وقيل الذي لا يبالي لما قال ولا ما قيل له، لسان العرب مادة (ملغ)، مجلد (٦): ٩١.

٧- فيل رأيه تفييلاً أي ضعّفه، فهو فيّل الرأي، لسان العرب، مادة (فيل)، مجلد (٥): ١٨١.
الأفْن: النقص. ورجلٌ أفين ومأفون أي ناقص العقل، لسان العرب، مادة (أفن)، مجلد (١): ٨٦.

٨- العَلز: الضجر، لسان العرب، مادة (غلز)، مجلد (٤): ٤٠٧.

٩- الحَزّاز والحُزّاز: وجع في القلب من خوف، لسان العرب، مادة (حزز)، مجلد (٢): ٧٣.

١٠- الأرون: السم، لسان العرب، مادة (أرن)، مجلد (١): ٦٦. ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: يوم تهطال الشجون): ١٨، ١٨٢.

ومن ذلك قوله:

فخالسها[١] نظرةً خفّضت[٢] غوارب[٣] جأشٍ[٤] غلا بالوَهَلْ[٥]

أفـاق وقيـذاً[٦]، بطئ الإفاقة .. يرفع من رأسه كالمُطِلّ[٧]

وليست أمثال هذه الألفاظ -عند سيد- بهذا الحشد، إلا أنها تَرِد في شعره كقوله:

مصرعُ الجشام[٨] ما إن ينثني أو تُدَكُّ الأرضُ أو تُطوى السماءْ[٩]

وكقوله:

يا ويلَ قُطّاف الجمـا لِ بغير ما وَرعٍ ونَـطْـسِ[١٠]

وكذلك قوله:

عيينا بهذا الضرب في كل حَرّة وراءَ ذَماءٍ من شرابٍ ومطعمِ[١١]

وتجدر الإشارة إلى تلك الألفاظ التي غلب استخدامها في لغة النثر، ولم يتنازل الشاعران عن استخدامها بدعوى ثقلها على لغة الشعر، لأنهما يؤمنان أن الشعر ليس ألفاظاً فحسب، إنه وهج مشاعر قبل أن يكون ترتيب

١- خالسها: نظر إليها خلسة.

٢- خفّضت: سكنت.

٣- الغوارب: أعالي الموج.

٤- الجأش: رواع القلب إذا اضطرب عند الفزع.

٥- الوهل: الفزع الملحق بالجنون.

٦- الوقيذ: المريض الدَّنِف، المشرف على الهلاك.

٧- القوس العذراء: ٥٤، ٦٤.

٨- تجشم الأمر: تكلّفه على مشقة، لسان العرب، مادة (جشم)، مجلد (١): ١٢٧.

٩- ديوان سيد قطب، (قصيدة: البطل): ٢٦٠.

١٠- نطس: رجل نطس: عالم بالأمور حاذق بالطب وغيره، لسان العرب، مادة (نطس)، مجلد (٦): ٢٠٧.

١١- المصدر السابق، (قصيدة: القطيع): ١٣٥.

ألفاظٍ وتنسيق إيقاع.

من ذلك استخدام سيد لفظة (أسترجع) في قوله:

وأسترجع الماضي رُويداً وهِينةً أداعب فيه الطفلَ أو أُضحك الصبي[1]

واستخدام لفظتي: (اصطخاب، جأر) في قوله:

غفـــلت يا ذكـريـاتـي عن وحيـك القُدْسِـيّ
بين اصطخابِ الحيــاة بكــلّ صـــــوتٍ دَوِيّ
وكُلّ جــأرٍ[2] قـــويّ![3]

واستخدام لفظة (نمط) في قوله:

كم ربيــعٍ مَـرّ يتلــــوه ربيــع وفؤادي في خريفٍ راكـدِ
ها مد الإحساس جاثٍ بالضلوع في حياةٍ ذاتِ نمَط واحدِ[4]

ومن ذلك استخدام محمود للفظة (استجاشت) في قوله:

منذ ناحت بشجوها ذات طوقٍ، فاستجاشتْ بنوحها الأسحارا[5]

ولفظة (اضطراراً) في قوله:

ودُمىً لم تزل تسيرُ اضطراراً.. في غرورٍ ينفي المسيرَ اضطرارا[6]

ب) التراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية:

شاع استخدام النداء في أسلوب محمود، وهو يحمل دلالات مختلفة، منها

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: خطا الزمن الوثاب): ٦٨.
٢- رجل جأر: صخم، لسان العرب، مادة (جأر)، مجلد (١): ٣٦٥
٣- ذاته، (قصيدة: بين الظلال): ١١٨.
٤- ذاته (قصيدة: عودة الحياة): ١٠٩.
٥- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤١.
٦- المصدر السابق، والقصيدة ذاتها: ١٤٠.

ما يحمل نداء العاقل من دلالة على الإيمان برسالة الشاعر، ودوره إزاء جيل الشباب:

يا شبابَ النيل لا تسعوا إلى مِعولِ الهدم، ورُدّوا الهادمينْ[1]

ولِسيد –من ذلك– قوله:

يا شباب النيل ماذا؟ ويحَكم! أفأنتم حيث يُحييكم دُعاءْ؟[2]

وقد يتوجه محمود بالنداء لغير العاقل، لأنه يتمثل في خياله رمزاً ذا مدلول خاص، من ذلك خطابه للكلب (وعد)، الذي يرمز به للفطرة الصافية، والصداقةِ الحقة:

يا وعد! حُيّيتَ من ذي نبحةٍ فضلت نطقّ الخلائقِ .. إكرامٌ وإجمالُ[3]

وسيد يتوجّه بندائه لليلة الأمس، التي هي رمز للأمل بدوام النعيم:

يا ليلة الأمس والليلاتُ ذاهبةٌ كغمضة العين في أضغاثِ أحلام[4]

وينثني سيد إلى نفسه يناجيها، حين يعدم في الناس من يصغي إلى شكاته:

حدثي يا نفسُ إني لسميع
إنْ لَها[5] الناس ولم يستمعوا
وَصِفي إحساسِك السامي البديع
ودَعيهم حيث هم قد وَدّعوا
وإذا الألفاظ أعيت، فالدموع
فإذا جَفّت، فخفقٌ يُسمعُ[6]

١– ذاته، (قصيدة: يوم تهطال الشجون): ١٧٩.

٢– ديوان سيد قطب، (قصيدة: البطل): ٢٦٢.

٣– ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: وعد): ١٦٤.

٤– ديوان سيد قطب، (قصيدة: ليلة؟!): ١٥٣.

٥– لها: من اللهوالصدوف، لسان العرب، مادة (لها)، مجلد (٥): ٥٣١.

٦– ديوان سيد قطب، (قصيدة: عزلة في ثورة!!!): ٤١.

ويخلو محمود بهمّه، فإذا هو يخاطب قلبه:

مِلْ بِنا يا فؤادّ ننسى المودات، ونُلقي إلى العداوة حَبّا[1]

وأسلوبُ الاستفهام في شعر سيّد، يقوم بإزاء حيرته، ويُجلّي مجالات كبيرة قامت للتساؤل في نفسه، ولم تظفر بجواب:

قلتُ ماذا؟ قال لي رجعُ الصدى إيه ماذا؟! قلتُ للوهمِ علاما؟! [2]

وأسئلة محمود -كذلك- تثير حيرةً واستنكارا:

أحنيناً .. أم صرخةً، أم أنيناً، أم مكاءً، أم عَولةً، أم جُؤارا؟![3]

أو هو عاتبٌ على مَنْ قابلت حُبّه بالإساءة:

أعدلٌ منكِ أن أجّجتِ قلبي؟! فلولا الصبرُ يمسكه لذابا![4]

ويؤلم سيداً أن يكون حظه من حبيبته مجرد نظراتٍ، في صدفةٍ من الصُدَف:

أهو حظي منكِ تلك النظرات كلما جادت بمرآكِ الصُّدَف[5]؟

ويحمل أسلوب الأمر في شعر محمود استعجالاً منه لوقوع الأمر، من ذلك قوله:

اعصفي يا رياح من حيثما شئتِ .. وعَفِّي الـطلولَ والآثارا
وانسفي يا رياح آية هذا الليل حتى يحورَ ليلاً سِرارا
وازأري يا رياحُ في حرم الدهر زئيراً يزلزل الأعمارا[6]

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: عقوق): ٢٠٣.
٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: الشعاع الخابي): ١١٤.
٣- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٤.
٤- ذاته، (قصيدة: حيرة): ٢٠١.
٥- ديوان سيد قطب، (قصيدة: نظرة موحشة): ١٥٤
٦- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٣٩.

فهو مؤمِنٌ بجبروت الرياح وقُدرتها، وهو - بتوجيه الأمر لها بأن تُدمّر - إنما يُثبت لنفسه معرفته بأمر خداعها وخَتْلها.

ويتعجل سيد إصدار أمرٍ لحبيبته بأن تفارقه، بعد أن انتهى الماضي، ولم يَعُد من الفراق بُدّ:

اضربي في زحمة الأرض على غير طريقي[1]

وقد يحمل أسلوب الأمر معنى الأمل، والحثُّ على استجلاب السعادة، يقول محمود:

أيها الملاح ... ساحل بالشــراعْ

وخضِ اللُّجّةَ في ضوء الشعــاعْ

وتأنّ ... وتَغنّ

واملأ الساحل أنغاماً وأحلاماً وِساما

واسكب النشوة في الكأس حلالاً وحراما[2]

ويقول سيّد:

تغني واملئي الدّنيا نشيـدا وحيّي ذلك الكونَ الجديدا[3]

وإلحاح الشاعر على المعنى يستدعي استخدام أسلوب التكرار. ومحمود يكرر لفظة: (لا تعودي)، أملاً بالانتصار على هوى نفسه التي تُسوّل له العودة إلى سابق الأيام، لكنه يُذكرها بتكرار تلك اللفظة:

لا تعـودي .. أحــرق الشـك وجــودي .. لا تعـودي

فاسعدي في شقوة الـروح ... ولكن .. لا تعودي!

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: انتهينا): ٢٢٢.

٢- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: أغنية الملاح التائه): ١٨٩.

٣- ديوان سيد قطب، (قصيدة): الكون الجديد): ١٩٥.

فأجيبي، واذهبي إن شئتِ .. لكن .. لا تعودي! [1]

وفي قصيدة: (أذكري قلبي)، يغدو قوله: (فاذكري قلبي فقد ينضر من ذكراك عودي) (٤٤) أشبه بلازمةٍ يُتبع بها إنشاده، فهو إلحاح فيه رَجعٌ لذكرى الماضي، وأملٌ باستعادة الحياة لو تعود تلك الذكرى.

ويكرر سيد جملة (يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه) في ثلاثة مواطن في قصيدة بعنوان: (داعي الحياة)

يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه

منذ أن ضمّتكِ في شوقٍ يداه

يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه

حين يلقى ناظريك ناظراه

يخفق القلبان، بل تهفو الشفاه

كلما تبشّر بالحبّ الهُداه[2]

ويلاحظ استخدام الشاعرين كليهما لأساليب الاختصار واللمحة في التعبير عما يطول شرحه، اعتماداً منهم على أن الشعر يُومض ولا يُفصّل أو يُطنب، من ذلك قول محمود:

ضلّ هذا الإنسان! يكدح للخلد .. وأقصى الخلود: كان .. فصارا![3]

و(كان .. فصارا) تختصر عمراً كاملاً.

ويختصر سيد التعبير عن صراع الناس في الحياة حول المال والمنصب والشهرة بقوله:

١- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: لا تعودي): ١٦٦.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: داعي الحياة): ١٨٧.

٣- ديوان اعصفي يا رياح، (قصيدة: اعصفي يا رياح): ١٤٦.

إنّ نفسي قد تناست (خذ وهات)   وانزوت في عالمٍ جمّ السكونْ[١]

وفي شعر كُلٍّ من الشاعرين تراكيب وصور منتمية للاستخدام الشعري القديم، منها قول محمود:

وسالت جموعهم في الرمال .. ومات الوغى[٢] ... غير حِسٍّ يَصِلْ[٣]

ففيه من نَفَس الشاعر القديم[٤]، حيث يقول:

ولما قضينا من منىً كلّ حاجة
ومسّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسحُ
وشدّت على دُهم المهارى رحالُنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ[٥]

وفي قول محمود:

يُقلّب جمجمةً، خالها كجلمود صخرٍ رَكينٍ[٦] حَمل[٧]

تضمين لقول امرئ القيس:

مكرّ مفر مقبلٍ مُدبر معا   كجلمودِ صخر حطّه السيل من عَلِ[٨]

١- ديوان سيد قطب، (قصيدة: عزلة في ثورة!!!): ٣٩.

٢- الوغى: الصوت المتداخل كأصوات النحل المجتمع.

٣- يصل: يكون له صوت من صوات أجواف الخيل إذا عطشت. القوس العذراء: ٦٤.

٤- الأبيات تُروى لكثير، وليزيد بن الطثرية، ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى.

٥- الجرجاني (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن) ت٤٧١ أو ٤٧٤، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة، ط١، ١٩٩١: ٢١.

٦- ركين: عالى الأركان ثقيل.

٧- القوس العذراء: ٦٦.

٨- الزوزني (أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين)، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة/ بيروت، ١٩٨٣: ٦٤.

ومن ذلك قول سيد في وصف تأمل الراعي لاقتراب الشياه من بعضها وتداخل رؤوسها بعد أن ارتوت:

فنام على الأعشاب، ما إنْ تُرى له
رؤوسٌ، فقد دُست بأحناءِ مَدخلِ
توحّد جسمُ الشاء كالزَّرْد[1] التقت
مداخلُه، وانساب جَمّ التسلسلِ
كأنّ شاءَ ذياك القطيعُ توحّداً
فأغفل ذاك الرأس رمزَ التعّقلِ
ويا طالما قد فرّق الناس رأسُهم
وما يقتضيه من طماحٍ ومَأملِ[2]

فهو يُشابه وصف شعراء الجاهلية، وصدر الإسلام[3]، لورود الأُتن، وبقر الوحش مورد الماء، وهي لوحة كثيراً ما تردد في شعرهم.

إن مستويات الموازنة بين شعر سيد قطب ومحمود شاكر كثيرة ومتنوعة، وقد يكون ما أغفلت ذكرهأكثر مما عرضت له، لكن العبرة برصد الظواهر والتمثيب لها، وقد ينهض لمهمة الموازنة الشاملة بعض الباحثين.

١- الزَّرْد: تداخل حِلق الدرع بعضها في بعض، لسان العرب، مادة (زرد)، مجلد (٣): ١٧٨.

٢- ديوان سيد قطب، (قصيدة: القطيع): ١٣٦.

٣- من ذلك وصف الشماخ للأتن، بعد ورودها الماء، فقد أخذت تحتك ببعضها، وتُدخل الواحدة منها رأسها بين أخواتها، يقول:

وظلّت تفالى باليفاع كأنها رماحٌ نحاها وجهةَ الريح راكزُ

الشمّاخ (معقل بن ضرار الذبياني) ت ٣٠هـ، ديوان الشماخ، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨: ٢٠١.

وتَرِدُ صورةٌ مماثلة عند أبي ذؤيب الهذلي في عينيته، حيث يقول:

فلبِثنَ حيناً يعتلجنَ بروضه فيَجِدُّ حيناً في العلاج ويَشمَعُ

فالأتن يَعاضُّ بعضُها بعضاً لِفرْط نشاطها.

المفضل الضبي (محمد بن يعلى) ت ١٦٨هـ، المفضليات، تحقيق: قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٢٤٠.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة -بفصولها المختلفة- أن تبين أن حياة المبدع لا تنفصل عن إبداعه؛ فالشاعر الفنان هو محمود الإنسان، وهو ذاته الناقد. لذا، فمحمود الشاعر ليس بين دفتي ديوانه فقط، إن حياته كلّها أشبه بقصيدة غنّاها فأبدع غناءها، وذلك يُستقرأ في مواقف حياته التي وقف فيها شامخاً. كما يتجلّى في أسلوبه النثري، فكتاباته أشبهت الشعر، وإن لم تكن شعراً، مما قادني، في كثير من الأحيان، إلى نقل كلامه بنصّه بين أقواس.

أما الفصل الأول فلم يكن سرداً لسيرة حياته، بل محاولة للتأمل في شخص محمود: الإنسان، أخلاقه، ميوله، مبادئه، بِتَتبُّع كلامه عن نفسه، وشهادة الآخرين له، ولم يكن تقسيمها حسب السياق التاريخي، إلا بغية ملاحظة تطور حياته، وأثر ذلك في شخصيته.

وتناولت في الفصل الثاني موقفه من قراءة الشعر، وكيف عاش للشعر ومع الشعر، وكيف تذوقه، وكيف تعامل مع القصيدة؟.

ثم أشرت في الفصل الثالث إلى رؤيته الشعرية التي تتضمن تعريفه للشعر وأركانه، ووصفه للتجربة الشعرية كما يعانيها الشاعر، وإيمانه بمهمة الشاعر ودوره في الحياة، كما التفتت إلى مشابهة قامت بين محمود ونقاد جماعة الديوان، ولاحظت تميُّزَه عنهم.

أما في الفصل الرابع فقد كان التركيز على شعره، ضمن منهج في القراءة يتوقف عند مضمون القصيدة محاولاً استنباط رؤية عامّة تُجمّعها فتقوم بناءً واحداً، وكياناً متماسكاً، كما يولي اهتماماً للناحيةالفنية، بالوقوف على التأمل في الصورة الشعرية، واللغة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وذلك كله طيّ قراءة أبيات القصيدة، دون التقيد بترتيب الأبيات كما أوردها الشاعر.

وأخيراً أقمت في الفصل الخامس موازنةً بين شعر محمود وشعر سيد قطب، بدافعٍ من تشابُهٍ كبير خِلتهُ بينهما، فكلاهما أرّقه الاغتراب ذاته، فكان موضوعاً لشعره، وكلاهما استهواه الخيال، وملأ جمال اللغة جوانب نفسه، فكان ـ بذلك ـ فنّاناً، وخَلُصت في النهاية إلى أنّ لكليهما « شخصيّةٌ شاعرة»، للشعر أثرٌ في صياغة مواقف حياتها،ومواقفُ حياتها ـ بعدُ ـ شيئٌ شبيهٌ بالشعر.

وبعد،،،

فإنّني لا أدعي بلوغَ غاية من غايات الاستقصاء والإحاطة، إنما هي محاولة، فإن أصبت بعض الإصابة، فبفضل من الله جلّ وعلا، وإن أخطأت في كثير، فنرجو عفوه ورضاه!.

المصادر والمراجع

كتب:

- الآمـدي، أبـو القاسم الحسن بن بشر (ت٣٧٠هــ). **الموازنـة بين الطائيين** ، تحقيق: السيد صقر، القاهرة، ١٩٦١.
- إسماعيل، عز الدين (١٩٦٣). **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة، دار المعارف.
- إمـام، أحـمـد حـمـدي (١٩٨٢). **أبـو فهر محـمـود محمد شاكر والحضارة الإسلامية**، في كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة.
- الباقوري، أحمد حسن (١٩٨٨). **بقايا ذكريات**، ط١، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر.
- البرقوقي، عبد الرحمن (١٩٨٠). **شرح ديوان المتنبي**، ط٢، بيروت،دار الكتاب العربي.
- البكري، أبـو عبيد الله بن عبد العزيز (١٩٣٦). **سمط اللآلي ويحتوي على اللآلي في شرح أمـالي القـالي**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- الترمـذي، أبـو عيسى محمد بن عيسى بن سـوار (ت ٢٧٩هــ)، **الجامع المختصر من السنن عن الرسول** ﷺ، ط١، الرياض، دار المعارف، ٢٠٠٣.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (٢٣١هـ). **ديوان الحماسة**، مختصر من شرح التبريزي، علق عليه وراجعه: محمد عبد المنعم خفاجي، مصر، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٩٥٥.

- التنوخي، أبو علي المحسن بن علي (ت ٣٨٤هـ). **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**، تحقيق: عبود الثالجي، ١٩٧٢.
- التونسي، محمد خليفة (١٩٦٥). **فصول من النقد عند العقاد (نصوص مختارة)**، تقديم: محمد خليفة التونسي، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ). **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،ط٣، القاهرة، مطبعة المدني/ جدة، دار المدني، ١٩٩٢.
- جمال، عادل سليمان (٢٠٠١). **مقدمة ديوان: اعصفي يا رياح**، محمود محمد شاكر، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة، مطبعة المدني/ جدة، دار المدني.
- الجمحي، محمد بن سلام (٢٣٢هـ). **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٢، جدة، دار المدني، ج١، ١٩٨٠.
- حافظ، صبري (١٩٩٦). **أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية**، ط٢، القاهرة، دار الشرقيات.
- خليل، عماد الدين (١٩٨١). **في التاريخ الإسلامي فصول في المنهج والتحليل**، ط١، بيروت، المكتب الإسلامي.
- درو، إليزابيث (١٩٦١). **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنه.
- الدسوقي، عبد العزيز (١٩٨٨). **في عالم المتنبي**، ط٢، القاهرة، دار الشروق.
- ديتشس، ديفيد (١٩٦٧). **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر.

- الرافعي، مصطفى صادق (٢٠٠٠). **وحي القلم**، ط١، لبنان، المكتبة العصرية، ج٢. .
- الربيعي، محمود (٢٠٠٠). **في الخمسين عرفت طريقي**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- (١٩٨٨). **في نقد الشعر**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- ريتشاردز، أ.أ (١٩٦٣). **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة.
- الزركلي، خير الدين (١٩٧٩). **الأعلام**، ط٤، بيروت، دار العلم للملايين، ج٦.
- زكي، أحمد كمال (١٩٨٢). **النقد الأدبي الحديث أصوله وإتجاهاته**، ط٢، بيروت، دار النهضة العربية.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ)، **شرح المعلقات العشر**، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣.
- سارتر، جان بول (١٩٦١). **ما الأدب**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
- سالم، محمد رشاد، وأصحابه (١٩٨٢). **دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين**، القاهرة.
- شاكر، محمود محمد (١٩٧٢). **أباطيل وأسمار**، ط٢، القاهرة، مطبعة المدني.
- (٢٠٠٣). **جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر**، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي.

- (٢٠٠١). **ديوان اعصفي يا رياح وقصائد أخرى**، شرح وتقديم: عادل سليمان جمال، جمع وتحقيق: فهر محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني.
- (١٩٩٢). **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، بيروت، مؤسسة الرسالة.
- (١٩٩٧). **قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام**، ط١، جدة، دار المدني.
- (١٩٧٢). **القوس العذراء**، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- (١٩٨٧). **المتنبي**، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني.
- (١٩٩١). **مقدمة أسرار البلاغة**، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط١، جدة، دار المدني.
- (١٩٨٧). **مقدمة الظاهرة القرآنية**، بن نبي (مالك)، ترجمة: عبد الصبور شاهين، ط٤، دمشق، دار الفكر.
- (١٩٥٥). **مقدمة محمود محمد شاكر لكتاب (حياة الرافعي)**، العريان (محمد سعيد)، ط٣، مصر، المكتبة التجارية الكبرى.
- (١٩٩٦). **نمط صعب ونمط مخيف**، ط١، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني.
- الشريف، عايدة (١٩٩٧). **قصة قلم**، كتاب الهلال، تشرين ثاني/ نوفمبر ، العدد ٥٦٣.
- الشطي، عبد الفتاح عبد المحسن (١٩٩٩). **عبد الرحمن شكري «ناقداً وشاعراً»**، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- شكري، عبد الرحمن (١٩٩٤). **دراسات في الشعر العربي**، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي، ط١، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

- الشيخ، خليل (١٩٩٧). **الانتحار في الأدب العربي، دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب والسيرة**، ط١.
- الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد بن أيوب (ت ٣٦٠هـ). **المعجم الكبير**، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، ط٣، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٢.
- الطناحي، محمود محمد (٢٠٠٢). **مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي: صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب**، بيروت، دار البشائر الإسلامية.
- (١٩٩٧). **مقدمة قصة قلم**، كتاب الهلال، تشرين ثاني/ نوفمبر، العدد ٥٦٣.
- عبد الحليم، عبد اللطيف (١٩٨٧). **شعراء ما بعد الديوان**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.
- العريان، محمد سعيد (١٩٥٥). **حياة الرافعي**، ط٣، مصر، المكتبة التجارية الكبرى.
- العشماوي، محمد زكي (١٩٨٤). **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، بيروت، دار النهضة العربية.
- العقاد عباس محمود (١٩٨٢). **ابن الرومي حياته من شعره، بيروت**، منشورات المكتبة العصرية.
- (١٩٥٠). **بعد الأعاصير**، القاهرة، دار المعارف.
- عواد، محمد حسن (١٩٨٢). **محمود محمد شاكر مفكراً مسلماً**، في كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة.
- عيسى، حسن أحمد (١٩٧٩). **الإبداع في الفن والعلم**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- فضل، صلاح(٢٠٠٠). **تكوينات نقدية**، ط١، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
- فهمي، ماهر حسن (١٩٨٦). **قضايا في الأدب والنقد**: رؤية عربية، وقفة خليجية، الدوحة، دار الثقافة.
- القارىء، عبد العزيز عبد الفتاح (١٤١٠هـ). **قواعد التجويد على رواية حفص عن عاصم بن أبي النجود**، المدينة المنورة، مكتبة الدار.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦هـ). **الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء**، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الضنّاوي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.
- قطب، سيد (١٩٩٧). **ديوان سيد قطب**، جمعه ووثقه وقدم له: عبد الباقي محمد حسين، ط٣، المنصورة، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.
- (د.ت). **مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر**، عمان، مكتبة الأقصى، بيروت، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع.
- القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف (ت ٦٤٦هـ)، **إنباه الرواة على أنباء النحاة**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥٠.
- القيام، عمر حسن (١٩٩٧). **محمود محمد شاكر الرجل والمنهج**، ط١، القاهرة، مؤسسة الرسالة، عمان، دار البشير.
- الكوفحي، إبراهيم (٢٠٠٠)، **محمود محمد شاكر سيرته الأدبية ومنهجه النقدي**، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة/ عمان، دار البشير.

- المازني، إبراهيم عبد القادر(١٩٣٦). **حصاد الهشيم**، القاهرة، المطبعة العصرية.
- محمود، زكي نجيب (١٩٨٢). **مع الشعراء**، ط٣، بيروت، دار الشروق.
- مرّي، بنيلوبي (١٩٩٦). **العبقرية**: تاريخ الفكرة، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين (ت ٤٢١هـ)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، ط١، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت ٢٦١هـ). **صحيح مسلم**، شرح النووي، بإشراف: حسن عباس قطب، ط١، الرياض، دار عالم الكتب، ٢٠٠٣.
- المعري، أبو العلاء (٤٤٩هـ). **شرح ديوان سقط الزند**، شرح وتعليق: ن.رضا، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٨٧.
- ابن منبه، وهب (ت ١١٤هـ)، **كتاب التيجان في ملوك حمير**، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام، عن أسعد بن موسى، عن أبي إدريس بن سنان، عن جدّه لأمه وهب بن منبه، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء: المركز، ١٩٧٩.
- مندور، محمد (د.ت). **النقد والنقاد المعاصرون**، القاهرة، دار نهضة مصر.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧٧١هـ). **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، ١٣٠٠هـ.

دوريات:

- الأسد، ناصر الدين (١٩٩٧). **أبو فهر محمود شاكر لمحات من علمه وخلقه**، جريدة الرأي، ١٩٩٧/٨/٢٢.
- الجاسر، حمد (١٤١٩هـ). **حول الشيخ محمود محمد شاكر: تصحيح في السياق التاريخي**، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٨.
- حقي، يحيى (١٩٨٥). **محمود شاكر أديب العربية ومحققها**، مجلة الهلال، آذار/ مارس.
- الربيعي، محمود (١٩٩٧). ذكريات حميمة، مجلة الهلال، شباط/ فبراير.
- شاكر، عبد الرحمن (١٩٩٧). **محمود محمد شاكر فنان الكلمة العربية**، مجلة الهلال، أيلول/سبتمبر.
- أبوصالح، عبد القدوس (١٤١٨هـ). **الشيخ محمود شاكر كما عرفته**، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٦.
- الطناحي، محمود محمد (١٩٩٧). **أي شلال هادر توقف!**، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر.
- عبد الحليم، عبد اللطيف (١٩٩٧). **أبو فهر عاشق العربية**، مجلة الهلال، شباط/ فبراير.
- عبد الدايم، صابر (١٤١٨هـ). **العلامة محمود محمد شاكر في مواجهة النص (رؤية ومنهج)**، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٦.
- العتوم، علي. **نعي أبي فهر للتراث والأصالة**، جريدة الرأي، ١٩٩٧/٨/٢٢.

- الغنيم، يعقوب يوسف (١٩٩٧). **قراءة في دفتر قديم**، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر.
- محارب، عبدالله (١٩٩٧). **قبس من روح هذه الأمة**، مجلة العربي، كانون أول/ ديسمبر.
- محمد، حسين علي (١٤١٨هـ). **محمود شاكر في مرآة وديع فلسطين**، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ١٦.
- مكي، الطاهر أحمد (١٩٩٧). **معالم هادية على طريق سيرة عطرة**، مجلة الهلال، شباط/فبراير.



سلسلة إصدارات روافد

١- الشهود الحضاري للأمة الوسط في عصر العولمة.

د.عبد العزيز برغوث.

٢- عينان مطفأتان وقلب بصير(رواية).

د. عبد الله الطنطاوي.

٣- دور السياق في الترجيح بين الأقاويل التفسيرية.

د. محمد إقبال عروي.

٤- إشكالية المنهج في استثمار السنة النبوية.

د. الطيب برغوث.

٥- ظلال وارفة (مجموعة قصصية) .

د. سعاد الناصر(أم سلمى).

٦- قراءات معرفية في الفكر الأصولي.

د. مصطفى قطب سانو.

٧- من قضايا الإسلام والإعلام بالغرب.

د. عبد الكريم بوفرة.

٨- الخط العربي وحدود المصطلح الفني.

د. إدهام محمد حنش.

٩- الاختيار الفقهي وإشكالية تجديد الفقه الإسلامي.

د. محمود النجيري.

١٠- ملامح تطبيقية في منهج الإسلام الحضاري.

د. محمد كمال حسن.

١١- العمران والبنيان في منظور الإسلام.

د. يحيى وزيري.

١٢- تأمل واعتبار: قراءة في حكايات أندلسية.

د. عبد الرحمن الحجي.

١٣- ومنها تتفجر الأنهار(ديوان شعر).

الشاعرة أمينة المريني.

١٤- الطريق... من هنا.

الشيخ محمد الغزالي

١٥- خطاب الحداثة: قراءة نقدية.

د. حميد سمير

١٦- العودة إلى الصفصاف (مجموعة قصصية لليافعين).

فريد محمد معوض

١٧- ارتسامات في بناء الذات.

د. محمد بن إبراهيم الحمد

١٨- هو وهي: قصة الرجل والمرأة في القرآن الكريم.

د. عودة خليل أبو عودة

١٩- التصرفات المالية للمرأة في الفقه الإسلامي.

د. ثرية أقصري ___________________

٢٠- إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامة في النقد والإبداع.

د. عمر أحمد بو قرورة ___________________

٢١- ملامح الرؤية الوسطية في المنهج الفقهي.

د. أبو أمامة نوار بن الشلي ___________________

٢٢- أضواء على الرواية الإسلامية المعاصرة.

د. حلمي محمد القاعود ___________________

٢٣- جسور التواصل الحضاري بين العالم الإسلامي واليابان.

أ.د سمير عبد الحميد نوح ___________________

٢٤- الكليات الأساسية للشريعة الإسلامية.

د. أحمد الريسوني ___________________

٢٥- المرتكزات البيانية في فهم النصوص الشرعية.

د. نجم الدين قادر كريم الزنكي ___________________

٢٦- معالم منهجية في تأصيل مفهوم الأدب الإسلامي.

د. حسن الأمراني ___________________

د. محمد إقبال عروي ___________________

٢٧- إمام الحكمة (رواية).

الروائي/ عبد الباقي يوسف ___________________

٢٨- بناء اقتصاديات الأسرة على قيم الاقتصاد الإسلامي.

______ أ.د. عبد الحميد محمود البعلي

٢٩- إنما أنت... بلسم (ديوان شعر).

______ الشاعر محمود مفلح

٣٠- نظرية العقد في الشريعة الإسلامية.

______ د. محمد الحبيب التجكاني

٣١- محمد ﷺ ملهم الشعراء

______ أ. طلال العامر

٣٢- نحو تربية مالية أسرية راشدة.

______ د. أشرف محمد دوابه

٣٣- جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم .

______ د. حكمت صالح

٣٤- الفكر المقاصدي وتطبيقاته في السياسة الشرعية.

______ د. عبد الرحمن العضراوي

٣٥- السنابل... (ديوان شعر).

______ أ. محيي الدين عطية

٣٦- نظرات في أصول الفقه.

______ د. أحمد محمد كنعان

٣٧- القراءات المفسرة ودورها في توجيه معاني الآيات القرآنية.

د. عبد الهادي دحاني

٣٨- شعر أبي طالب في نصرة النبي ﷺ.

د. محمد عبد الحميد سالم

٣٩- أثر اللغة في الاستنباطات الشرعية.

د. حمدي بخيت عمران

٤٠- رؤية نقدية في أزمة الأموال غير الحقيقية.

أ.د. موسى العرباني

د.ناصر يوسف

٤١- مرافىء اليقين (ديوان شعر).

الشاعر يس الفيل

٤٢- مسائل في علوم القرآن.

د. عبد الغفور مصطفى جعفر

٤٣- التأصيل الشرعي للتعامل مع غير المسلمين.

د. مصطفى بن حمزة

٤٤- في مدارج الحكة (ديوان شعر).

الشاعر وحيد الدهشان

٤٥- أحاديث فضائل سور القرآن: دراسة نقدية حديثية.

________________ د. فاطمة خديد

٤٦- في ميــزان الإسـلام.

________________ د. عبد الحليم عويس

٤٧- النظر المصلحي عند الأصوليين.

________________ د. مصطفى قرطاح

٤٨- دراسات في الأدب الإسلامي.

________________ د. جابر قميحة

٤٩- القيمُ الروحيّة في الإسلام.

________________ د. محمّد حلمي عبد الوهّاب

٥٠- تلاميـذ النبـوة (ديوان شعر).

________________ الشاعر عبد الرحمن العشماوي

٥١- أسماء السور ودورها في صناعة النهضة الجامعة.

________________ د/ فــؤاد البنــا

٥٢- الأسرة بين العدل والفضل.

________________ د. فريد شكري

٥٣- هي القدس... (ديوان شعر).

________________ الشاعرة: نبيلة الخطيب

٥٤- مسار العمارة وآفاق التجديد.

م. فالح بن حسن المطيري

٥٥- رسالة في الوعظ والإرشاد وطرقهما.

الشيخ محمد عبد العظيم الزُّرْقاني

٥٦- مقاصد الأحكام الفقهية.

د. وصفي عاشور أبو زيد

٥٧- الوسطية في منهج الأدب الإسلامي.

د. وليد إبراهيم القصاب

٥٨- المدخل المعرفي واللغوي للقرآن الكريم.

د. خديجة إيكر

٥٩- أحاديث الشعر والشعراء.

د. الحسين زروق

٦٠- من أدب الوصايا.

د / زهير محمود حموي

٦١- سنن التداول ومآلات الحضارة.

د. محمد هيشور

٦٢- نظام العدالة الإسلامية في نموذج الخلافة الراشدة.

د. خليل عبد المنعم خليل مرعي

٦٣- التـراث العمـراني للمدينة الإسـلامـيـة

د. خالد عزب ________________

٦٤- فراشات مكة...دعوها تحلق.. (رواية).

الروائية / زبيدة هرماس ________________

٦٥- مباحث في فقه لغة القرآن الكريم.

د. خالد فهمي ________________

د. أشرف أحمد حافظ ________________

٦٦- محمود محمد شاكر: دراسة في حياته وشعره.

د. أماني حاتم مجدي بسيسو ________________

نـهـر متعــدد.. متجــدد

هـذا الكتـاب

...وتكمن أهمية هذا المنهج في كونه نابعاً من تراثنا وأنه، رغم لقائه مع منطلقات المناهج النقدية الحديثة، لم ينقل عنها. وهذا ما يتجلّى واضحاً في ذهن محمود حين يشير إلى أن التجديد ينبغي أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة، حية في نفوس أهلها، لا يتولاها إلاّ من تمكنت في نفسه ثقافته ولغته وتاريخه وعقيدته، وانغرس في ذلك كله بحيث أصبح قادراً على تذوقه وإدراك خفاياه...

وينبغي ألاّ يُفهم مما ذُكر أنّ محموداً استثنى المناهج الأخرى، بل إن ما رفضه هو دعوة المناهج الحديثة إلى العالمية، وإمكانية تطبيق مناهج الغرب على أدبنا وتراثنا العربي، دون أن يكون لكل أمة خصوصية تميّزها عمن سواها...



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية
www.islam.gov.kw/thaqafa